QUESTO VOLUME E' STATO STAMPATO CON IL CONTRIBUTO
DEL CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

ANTICHITA' ALTOADRIATICHE

VIII

MOSAICI IN AQUILEIA E NELL'ALTO ADRIATICO

CENTRO
DI ANTICHITÀ
ALTOADRIATICHE
CASA BERTOLI
AQVILEIA

UDINE
ARTI GRAFICHE FRIULANE
1975

V SETTIMANA DI STUDI AQUILEIESI

25 APRILE - 1 MAGGIO 1974

GIOVEDI' 25 APRILE

Inaugurazione.

H. STERN, *La funzione del musaico nella decorazione della casa antica.*

Visita alla Basilica patriarcale.

D. GIOSEFFI, *Terminologia dei sistemi di pavimentazione nell'antichità.*

R. ROSSI, *Aquileia nella storia romana dell'Italia settentrionale.*

VENERDI' 26 APRILE

G. RINALDI, *I tre quadri di Giona nel musaico dell'aula teodoriana.*

M. MIRABELLA ROBERTI, *Il motivo della pesca nei musaici tardoantichi padani.*

Visita al Foro e al porto.

H.P. L'ORANGE, *Aquileia e Piazza Armerina.*

R. FARIOLI, *Struttura dei musaici geometrici.*

Comunicazioni: M.L. VELOCCIA RINALDI, *Musaici a grandi tessere ad Ostia e ad Aquileia.*

SABATO 27 APRILE

L. BERTACCHI, *Distribuzione dei musaici romani in Aquileia.*

X. BARRAL-I-ALTET, *Note sui mosaici pavimentali dell'alto Medioevo nell'Italia del Nord.*

Visita al Museo paleocristiano.

G. CUSCITO, *La Basilica di via Madonna del Mare a Trieste.*

S. PANCIERA, *Osservazioni sulle iscrizioni musive paleocristiane di Aquileia e di Grado.*

Concerto in Basilica, diretto dal M.o S. Jericijo.

DOMENICA 28 APRILE

Messa celebrata in Basilica dal P. J. Lemarié.

G.C. MENIS, *I ritratti nei mosaici pavimentali di Aquileia.*

Visita alle collezioni epigrafiche e musive del Museo Nazionale.

L. FOUCHER, *Mosaïques africaines.*

J. LANCHA, *L'influence des ateliers de mosaïstes d'Aquilée et de la vallée du Pô dans la vallée du Rhône.*

LUNEDI' 29 APRILE

Partenza per Trieste.

Visita alla Basilica di San Giusto.

D. GIOSEFFI, *I musaici parietali di San Giusto a Trieste.*

Visita ai musaici della Basilica di via Madonna del Mare.

Rientro in Aquileia per San Giovanni del Timavo e San Canzian d'Isonzo.

MARTEDI' 30 APRILE

S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria.*

F. MIAN, *La « Vittoria » di Aquileia: il battezzato come competitore vittorioso.*

Visita al Sepolcreto della via Annia.

G. CUSCITO, *Riquadri musivi a destinazione liturgica nelle basiliche paleocristiane dell'alto Adriatico.*

Comunicazioni: E. JASTRZEBOWSKA, *Les origines de la scène du combat entre le coq et la tortue dans les mosaïques chrétiennes d'Aquilée.*

MERCOLEDI' 1 MAGGIO

Partenza per Grado.

Visita ai monumenti di Grado.

Nella Biblioteca civica Falco Marin:

S. TAVANO, *Musaici pavimentali da Aquileia a Grado.*

M. MIRABELLA ROBERTI, *I musaici di San Canzian d'Isonzo.*

Partenza per Aquileia in motobarca.

ISCRITTI
ALLA V SETTIMANA DI STUDI AQUILEIESI

ing. GIUSEPPE ALBONICO, Milano - GIUSEPPE BARIGAZZI, Milano - ANNA BELLAVITE, Gorizia - dott. LUIGI BELLOCCHIO, Milano - ins. ANGELA BEVILACQUA, Fiumicello (Udine) - * PATRIZIA BEVILACQUA, Trieste - * dott. LAURA BICA, Palermo - EDDA BLASCO, Trieste - MARIO BLASCO, Trieste - ins. LORENZO BOEMO, Grado (Gorizia) - dott. GIULIA BONFIGLIOLI, Bologna - dott. EUGENIO BORTOLAN PIRONA, Udine - dott. GRAZIA BRAVAN, Trieste - * GABRIELLA BUCO, Udine - prof. ROBERTA BUDRIESI, Bologna - dott. MAURIZIO BUORA, Aquileia (Udine) - * FIORDELISA CARTELLI, Pordenone - dott. GIULIANA CAVALIERI MANASSE, Milano - M. MATILDE CECOT, Fiumicello (Udine) - * ROBERTA CERVANI, Trieste - LIDIA CESCA, Udine - * FRANÇOISE COLIN, Paris - arch. LIVIA COMANDINI, Trieste - dott. FULVIA CONDINA, Milano - SERENA CORBATO, Trieste - * prof. EDDA CORSI, Trieste - prof. IVANA COSSAR, Aquileia (Udine) - * CHRISTOS COSTANTINIDIS, Firenze - ins. GRAZIELLA DAINESE, Cervignano (Udine) - arch. SERENA DAL PONTE, Trieste - * RENATA DA NOVA, Trieste - dott. GABRIELLA DAVANZO, Milano - rev. SANTO DE CANEVA, Valbruna (Udine) - * dott. CARLA DEGASPER, Bolzano - RENATA DELLA SORTE, Cervignano (Udine) - dott. GIORGIO DEMARCHI, Trieste - * dott. MARTHE ELMY, St. Etienne - Mestre (VE) - ROSSELLA FABIANI, Trieste - cav. ANTONIO FALESCHINI, Osoppo (Udine) - * dott. P. LUIGI FANTELLI, Padova - * M. TERESA FINETTO, Milano - arch. PIER LUIGI GEROSA, Rogeno (Como) - * IDILIA GIACCA, Trieste - * FULVIA GODINI, Trieste - MILENA GRAZIANI, Prato Sesia (Novara) - prof. ALBERTO GRILLI, Milano - ins. FULVIA GRIMANI, Terzo di Aquileia (Udine) - dott. P. MIRO KOCEIĆ, Sebenico (Roma) - prof. GEDA IACOLUTTI, Udine - * dott. ELISABETH JASTRZEBOWSKA, Warszawa - Roma - prof. AURORA LETTICH, Trieste - prof. GIOVANNI LETTICH, Trieste - dott. GIUSEPPE MANZONI di CHIOSCA e POGGIOLO, Milano - LOREDANA MANZATO, Grado (Gorizia) - * dott. DANILO MAZZOLENI, Roma - * ANTONIETTA MARESCHI, Trieste - * dott. GRAZIELLA MASSARI GABALLO, Milano - dott. RADMILA MATEJČIĆ, Fiume - arch. MARIA MELAN, Trieste - dott. CRISTINA MENGOTTI, Bassano (Vicenza) - prof. GIOVANNA MOGAVERO, Trieste - MARINA MORETTI, Trieste - dott. LIBERA MUSIANI, Ravenna - GABRIELLA MUSSO, Torino - MARINA NOVAJOLI, Trieste - dott. GRAZIA NOVARO, Firenze - * PAOLO ODORICO, Udine - dott. GINA ONOFRI, Pordenone - M. TERESA ONOFRI, Pordenone - SILVANA PAOLI, Trieste - ANITA PAPI FISULLI, Conegliano

(Treviso) - dott. Cristina Pelà, Bologna - dott. Marina Pensa, Bologna - Franco Però, Trieste - * Adriana Petrizzo, Feletto Umberto (Udine) - * Patrizia Piani, Trieste - * Adalberto Piccoli, Brescia - dott. Italo Pignatelli, Trieste - dott. Renata Pignatelli, Trieste - Antonio Piras, Nuoro - Raffaella Piva, Udine - * Ausilio Priuli, Cemmo - Capo di ponte (Brescia) - * dott. Stefano Priuli, Roma - * dott. Giuliano Ratti, Milano - * dott. Ferdinando Rebecchi, Bologna - Giuliano Righi, Trieste - dott. M. Luisa Rinaldi Veloccia, Roma - * Marina Roccia, Trieste - Viviana Rocco, Trieste - * dott. Elisabetta Roffia, Milano - Laura Safred, Trieste - * Adriano Santi, Cavriana (Mantova) - Paola Sbroiavacca, Treviso - dott. Matilde Schinko, Udine - dott. Franca Scotti Maselli, Trieste - avv. Paolo Scotti, Trieste - * dott. Serena Skerl, Trieste - * Valerio Staccioli, Trieste - dott. Simonetta Stopponi, Perugia - * Vanja Strukelj, Trieste - Silvia Tarabocchia, Trieste - prof. Luigi Tavano, Bolzano - Bruna Tomasini, Gorizia - dott. Rosetta Toniolo, Udine - Ester Trovò, Udine - Ezio Trovò, Udine - * dott. Serena Vitri, Trieste - * dott. Laura Zuccolo, Udine.

I partecipanti indicati con * hanno fruito di un contributo del Centro.

MOSAICI IN AQUILEIA
E NELL'ALTO ADRIATICO

Ruggero F. Rossi

AQUILEIA NELLA STORIA ROMANA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

Parlare di Aquileia e della Cisalpina in generale dovrebbe voler dire, in primo luogo, rifarne la storia, ricordarne i momenti salienti, cominciare con il periodo della romanizzazione e della conquista per finire con l'età delle invasioni barbariche. Confesso che ci ho pensato, perchè seguendo tale strada potrei cavarmela con poca fatica, riprendendo le linee essenziali della stimolante lezione tenuta in questa sede qualche anno fa dall'amico Cassola (1) ed aggiornandone qualche singolo punto sulla base degli studi comparsi dopo. Mi è sembrato più opportuno invece tentare di prendere in esame gli argomenti ed i campi di ricerca che più si sono mostrati fertili in questi ultimi anni e soprattutto quelli che fanno sperare buoni risultati per il futuro, cercando di portare un contributo a chiarirne qualche punto.

Uno dei settori più importanti in questo senso è senz'altro lo studio degli aspetti economici di Aquileia ed in genere dell'Italia settentrionale e ne parleremo: non perchè io consideri i fattori economici i soli determinanti nello sviluppo storico di una città, di uno stato, di una regione ma in quanto si tratta di un lato che in passato è stato appena sfruttato e che invece gli studi degli ultimi decenni hanno dimostrato suscettibile di notevoli approfondimenti. In questo settore vi è un filone interessantissimo, al quale accennerò subito, ma senza farvene una vera e propria rassegna. Si tratta degli studi economico-archeo-

(1) I sett. di St. aquileiesi, 1970: « A.A.Ad. I », Udine 1971, pp. 23-42.

logici che si possono riallacciare a due articoli del Degrassi (2) e far partire dal volume di Silvio Panciera sulla vita economica di Aquileia (3): gli altri successivi lavori del Panciera, quelli dello Zevi, del Baldacci, della Righini, del Buchi (4). Farne una completa rassegna ci porterebbe però lontano. Basterà dire che tale filone sta tracciando con sempre maggiore precisione il quadro delle linee commerciali del mondo romano rendendo maggiormente identificabili i centri di produzione e le vie di smistamento.

Molto vicino a questo filone è un problema che, mi si perdoni l'autocitazione, avevo cominciato ad esaminare due anni fa, e cioè quello del lato economico della fondazione di Aquileia (5). Ritornarvi ed approfondirne qualche aspetto può, a mio avviso, dare qualche risultato.

Mi era allora sembrato importante richiamare l'attenzione sulla notevole estensione dei singoli lotti di terreno assegnati ai coloni di Aquileia e sulla differenza tra di essi e quelli assegnati in altre colonie della stessa epoca. Per ricordare il caso in cui vi era meno sproporzione, a Bologna, circa dieci anni prima, erano stati distribuiti lotti di 50 e 70 iugeri (6). Ad

(2) A. Degrassi, *Aquileia e l'Istria in età romana,* in: *Scr. var.* II, p. 951; Id., *L'esportazione di olio e di olive istriane nell'età romana,* in: *Scr. var.* II, p. 965.

(3) S. Panciera, *Vita economica di Aquileia in età romana,* Aquileia, 1957.

(4) S. Panciera, *Porti e commerci nell'Alto Adriatico,* «A.A.Ad. II», Udine 1972, p. 79 ss.; F. Zevi, *Appunti sulle anfore romane,* Arch. Cl. XVIII (1966), p. 208-p. 247; Id., *Anfore istriane a Ostia* (*Nota sul com mercio istriano*), *A.M.S.I.* XV (1967), p. 21-31; P. Baldacci, *Alcuni aspetti dei commerci nei territori cisalpini, C.S.D.I.R., Atti,* I, 1967/68 (1969), pp. 7-50; V. Righini, *Lineamenti di storia economica della Gallia Cisalpina: la produzione fittile in età repubblicana,* Bruxelles, 1971; E. Buchi, *Banchi di anfore romane a Verona. Note sui commerci cisalpini,* Att. Conv. « *Il territorio ver. in età romana* » 22-24 oot. 1971, p. 529 ss.

(5) « A.A.Ad. IV », Udine 1973, pp. 35-55.

(6) Liv., XXXVII, 57, 7.

Aquileia i lotti minimi erano della stessa misura che a Bologna, ma si giungeva per i trecento coloni di livello equestre a 140 iugeri: quasi il triplo ed il doppio che ai cavalieri bolognesi. Mi era sembrato importante richiamare in primo luogo l'attenzione su questo fatto, perchè ritenevo — e ritengo — che esso posso esser spiegato principalmente con la necessità di creare nella nuova colonia delle aziende agricole ispirate ai nuovi criteri economici, che respingevano la fattoria a conduzione familiare, destinata a produrre prima di tutto per i bisogni del mantenimento dei proprietari-lavoratori, puntando invece su una proprietà di media e grande estensione, in cui la maggior parte del terreno era dedicata a coltivazioni specializzate ad alto reddito destinate al mercato. Nel caso particolare di Aquileia, data la zona e la situazione, accanto a sempre meno importanti zone adibite a cerealicultura, la coltivazione più diffusa, quella su cui si basava l'economia della colonia doveva esser quella della vite. Oramai da una ventina d'anni nell'agricoltura romana si ragionava con una mentalità capitalistica, si vedeva nei campi non solo un fonte di vita ma un tipo di investimento di ricchezze in vario modo guadagnate; da molti anni le piccole vecchie proprietà cedevano il passo ai latifondi e nel giro di pochi anni il territorio di una colonia poteva essere distribuito ed abbandonato. E' più che probabile che si sia capita la lezione e si sia voluto battere una nuova strada. Da questa conclusione come è noto si possono trarre subito alcune conseguenze: se Aquileia fu fondata come centro di aziende agricole capitalistiche che producevano per il mercato, dovette, fin dalla fondazione, assumere anche le funzioni di centro commerciale e di porto. Accanto a questa però è necessario fare anche alcune altre considerazioni, che saranno il nucleo del discorso da sviluppare oggi.

Dobbiamo prima di tutto provare a valutare il potenziale economico della colonia di Aquileia e collocarlo in rapporto con le zone vicine: in primo luogo con il resto dell'Italia settentrionale, con la Venezia e con la Gallia Cisalpina. Come si diceva, ad Aquileia furono distribuiti lotti di notevole ampiez-

za [7]: 50 iugeri ai legionari, 100 ai centurioni, 140 ai trecento cavalieri. Alle tremila famiglie del 181, dodici anni dopo se ne aggiunsero altre 1500, alle quali difficilmente può esser stata assegnata una quantità di terreno molto minore. Facendo un calcolo complessivo, si trova che furono lottizzati intorno ad Aquileia circa 750 Km^2 cioè 75.000 ettari. Permettetemi di insistere: si tratta di terreno lottizzato e distribuito, cioè di terreno coltivabile, in cui non sono compresi spiagge, boschi, greti di fiumi, terreni aridi o montuosi, zone di puro pascolo. Per confronto, possiamo tener presente che tutta la superficie della provincia di Udine, dalla costa alle Alpi, compresa la Carnia, compreso il Tarvisiano, è oggi di 4800 Km^2; naturalmente, in questo secondo caso nella cifra sono compresi tutti i terreni cui si accennava più sopra e che nelle colonie romane non venivano lottizzati. E' evidente quindi che quando noi parliamo di Aquileia come unità economica, come unità agricola, dobbiamo intendere un territorio che giungeva ben oltre dei limiti di quello che oggi consideriamo il circondario di Aquileia e di Cervignano e comprendeva in realtà quasi tutta la parte pianeggiante e collinosa della provincia di Udine. Se in tale territorio, come riteniamo, furono insediate oltre quattromila aziende agricole principalmente rivolte alla viticultura, è evidente che la fondazione di Aquileia significò la creazione di un centro con una notevolissima spinta verso l'esportazione. La domanda che dobbiamo porci a questo punto è questa: se, come sembra, la colonia dedotta nel 181 a. C. ebbe subito, nei primi decenni dopo la fondazione, un forte potenziale economico, corrisponde a verità l'opinione diffusissima, se non addirittura generale, secondo cui la fortuna di Aquileia cominciò soprattutto dopo le conquiste dell'età augustea ad oriente ed a settentrione delle Alpi? Sembrerebbe, al contrario, che già nel I sec. a. C. la città avesse una notevole importanza economica ed un notevole peso commerciale, ed in particolare una forte capacità di produrre per l'esportazione. Prima di dedurne però che già nel II secolo

(7) Liv., XL, 34, 2.

a. C. erano intense e fiorenti le correnti di traffico con le regioni transalpine, bisogna vedere cosa si può dire della situazione nello stesso periodo della Gallia Cisalpina.

Non c'è, naturalmente, bisogno di prove per parlare della fertilità e della ricchezza agricola della pianaura padana; abbiamo tuttavia notizie che ci precisano in modo abbastanza chiaro, proprio per il II secolo a. C., quali fossero le possibilità ed il livello di vita degli abitanti di tale regione. Si tratta di un passo di Polibio (8), nel quale, sottolineando la fertilità della zona e l'abbondanza dei prodotti agricoli ed in particolare dei cereali, vengono dati anche alcuni prezzi, considerati convenienti in modo eccezionale. Un medimno siculo di grano, per esempio, cioè una misura pari a circa 50 litri, costava otto assi (4 oboli), la stessa misura di orzo ne costava quattro (due oboli), ed uguale era il costo di un metrete di vino (39 litri). Il particolare più interessante è però un altro. Polibio infatti riferisce come cosa non usata altrove che nella Cisalpina l'abbondanza dei generi alimentari era tale che i viaggiatori negli alberghi non contrattavano su ciò che doveva esser fornito né sul prezzo delle singole cose, ma chiedevano il prezzo complessivo per il mantenimento di una persona per un giorno, prezzo che in media si aggirava su mezzo asse. Insomma, secondo Polibio, il sistema del prezzo di pensione sarebbe stato inventato nella Gallia Cisalpina. Come termine di confronto, possiamo prendere, data l'epoca in cui Polibio soggiornò in Italia (167-150 a. C.) una legge suntuaria proposta da C. Fannio (9) nel 161 a. C., in cui fissando i prezzi massimi per i banchetti, si ammetteva che in poche feste speciali si spendessero, per 9 persone, 100 assi e che, in non più di dieci giorni al mese, se ne adoperassero 30 ma si stabiliva che un banchetto normale comportasse una spesa di soli 10 assi: poco più di 1 asse a testa. Si trattava di un solo pasto: nella Cisalpina sarebbe bastato

(8) POL., II, 15.

(9) LUCIL., 1172 M; PLIN., *n. h.*, X 139; A. GELL., II, 24, 1-6; ATHEN., VI, 108; 274 c; MACROB., *Sat.*, III, 13, 13; 16, 4; 17, 3-5.

per due giorni di pensione. E non parliamo dei casi ammessi come eccezionali (3 assi e un terzo, rispettivamente oltre undici assi a testa: quest'ultima cifra sarebbe bastata per una lunga vacanza!). Un altro termine di confronto può essere costituito dal prezzo politico del grano fissato dalla lex Sempronia frumentaria di Gaio Gracco (10): 6 assi e un terzo per un moggio (litri 8,73). Poichè un medimno corrispondeva a sei moggi, quello che a Roma nel 123 a. C. era un prezzo fortemente ridotto, vent'anni prima circa nella Cisalpina sarebbe servito ad acquistare non un moggio ma una quantità di grano circa cinque volte maggiore. Ci si può domandare, a questo punto, i motivi di questo basso costo della vita nella Cisalpina e di una diversità del livello dei prezzi che doveva essere in generale molto notevole.

Anche recentemente si è sostenuto (11), che le comunicazioni tra Roma e la Cisalpina, essendo prevalentemnte per via di terra, erano poco economiche e che quindi la pianura padana costituiva per forza di cose una zona chiusa, quasi autarchica. L'abbondanza di merci unita alla difficoltà di esportazione causava quindi un abbassamento dei costi. Questa opinione mi sembra vera fino ad un certo punto: lo stesso passo di Polibio parla anche della facilità, per i Cisalpini, di allevare suini, data la diffusione dei querceti e l'abbondanza di ghiande: tanto è vero che, precisa lo scrittore greco, la maggior parte dei maiali macellati per le necessità dei privati e per i bisogni degli eserciti romani proviene, per tutta l'Italia, proprio da questa pianura. Mi pare quindi evidente che il basso costo della vita nella Cisalpina non era causato da una situazione di economia autarchica, ma, al contrario, dalla possibilità di effettuare buoni guadagni con l'esportazione di una merce molto richiesta (i prodotti dell'allevamento dei suini: non posso non pensare alla attuale presenza di importanti salumifici nell'Emilia e nella Lom-

(10) LIV., *ep.* LX; SCHOL. BOB., p. 135 St.

(11) P.A. BRUNT, *Italian Manpower,* 225 B.C. - A.D. 14, Oxford, 1971, p. 166 ss.

bardia) cui si univa, certo, la convenienza a consumare sul posto i cereali, ai quali sul mercato di Roma si opponevano vantaggiosamente le importazioni via mare dalla Sicilia e dalle province. Dobbiamo ora mettere a confronto le due zone di cui abbiamo parlato: Aquileia era un centro di forte produzione agricola, vinicola in particolare; la Cisalpina era autosufficiente ed anzi esportava suini. Abbiamo una certa documentazione di traffici tra le due regioni e possiamo credere che la Cisalpina può avere assorbito, anche nel II secolo, una parte della produzione vinicola aquileiese: una parte però, e forse non grande, date le possibilità di diffusione della viticultura in particolare nell'Emilia e nella Venezia. Analogamente, non doveva essere facile esportare grandi quantità di vino via mare, verso Roma, verso l'Italia centro meridionale, verso altri mercati. Dall'importanza del potenziale produttivo della nuova colonia, segue quindi necessariamente che gli Aquileiesi dovettero prestissimo cercare mercati verso oriente e verso settentrione: in Istria ed oltre l'Istria, in Carnia, nel Norico, comunque oltre le Alpi.

Un passo notissimo (almeno a chi si occupa di Aquileia) di Strabone ([12]), parla di merci, tra cui prodotti trasportati via mare, che da Aquileia partivano per le regioni transalpine: la notizia, valida certo per l'età augustea, in cui operò anche il geografo greco (c. 63 a.C.-c. 19 d.C.), può essere riferita anche ad un periodo precedente, come il II secolo a.C.?

Se teniamo conto di quanto si diceva prima sulla situazione economica di Aquileia, dovremmo rispondere affermativamente. Anche però quanto si può dire a proposito della validità delle informazioni straboniane porta alla stessa conclusione: è opinione comunemente accettata, per esempio, che il termine di « villaggio carnico » attribuito da Strabone ([13]) a Tergeste e completamente fuori luogo per l'età cesariana ed augustea, non sia in realtà un vero e proprio errore ma rispecchi una situazione prece-

([12]) STRAB., V, 1, 8.

([13]) STRAB., VII, 5, 2, p. 314 C; cfr. A. DEGRASSI, *Il confine Nordorientale dell'Italia romana,* Berna, 1954, p. 46 ss.

dente all'epoca in cui visse Strabone stesso. Questi infatti potè utilizzare Artemidoro e aver tratto la definizione da questo geografo, che invece riflette notizie valide per gli ultimi decenni del II secolo. Se questo discorso regge per la definizione di Tergeste, esso può valere anche per la notizia sui traffici transalpini di Aquileia, che può esser giunta, come l'altra, a Strabone da Artemidoro e riferirsi al II secolo a.C. Del resto, per tale periodo, proprio da Polibio ([14]), ci viene un'altra notizia che mette in rapporto Aquileia ed il Norico, mostrando che essa era il primo centro romano importante sulle line di traffico con quella regione. Si tratta della notizia della scoperta, appunto nel Norico, di ricchissimi giacimenti auriferi, con pepite di notevoli dimensioni: ne seguì una vera e propria corsa all'oro dall'Italia e dalla zona di Aquileia in particolare, tanto che i Norici proibirono agli stranieri l'estrazione dell'oro e monopolizzarono le miniere.

In complesso, quindi, si potrebbe chiudere l'argomento che abbiamo tentato di approfondire, con la conclusione tratta dal confronto del potenziale economico di Aquileia subito dopo la fondazione con la situazione della Cisalpina nel II secolo a.C. e dalle altre scarse notizie in nostro possesso, che i traffici fra Aquileia e le regioni transalpine ed illiriche precedettero l'espansione militare romana nelle stesse regioni e forse la prepararono e che la fortuna ed il fiorire di Aquileia non furono una delle conseguenze delle conquiste augustee, ma ebbero le premesse in età repubblicana ed addirittura nell'impostazione data, all'atto della fondazione, all'economia della colonia.

E' opportuno tuttavia far subito cenno, molto brevemente, di una ulteriore conseguenza che necessariamente segue a questa conclusione.

Se nei decenni successivi alla fondazione, Aquileia dovette cercare oltre le Alpi un mercato per i suoi vini e per le merci del suo porto, se al tempo di Polibio vi erano già vie commerciali fra Aquileia ed il Norico, è anche evidente che la regione dei Carni cui fu poi centro Iulium Carnicum (Zuglio) dovette entrare

([14]) STRAB., IV, 6, 12.

nella sfera di influenza romana almeno nella stessa epoca e cioè intorno alla metà del II secolo. Risulta quindi troppo tarda la campagna condotta da M. Emilio Scauro nel 115 contro i Galli Karnei, che spesso viene considerata invece l'avvenimento che portò Roma in tale regione. La data della campagna di Scauro è sicura ([15]) e non può essere spostata: si può però ritenere che essa non fosse rivolta contro i Carni insediati nella valle del But e sulla strada di Monte Croce, ma contro altri Carni, abitanti forse ad oriente di Aquileia, a cavallo dell'estrema parte dell'arco alpino. Noi sappiamo, per esempio, che alcune tribù carniche furono attribuite da Augusto alla colonia di Tergeste ([16]): è chiaro che non potevano essere le genti gravitanti su Zuglio, che nella stessa epoca diveniva municipium e ben presto colonia; possiamo credere, anche, a buon diritto, che il nome dell'attuale città di Kranj, nella valle della Sava, derivi dalla stessa radice.

Se la campagna di Scauro nel 115 non fu rivolta a Nord di Aquileia ma ad oriente, essa può essere collegata con quella di Tuditano, che nel 129 si spinse fino a Sebenico e trionfò sui Giapidi, vantandosi di aver vinto anche gli Istri, i Taurisci e forse i Carni.

Vi è ancora un'osservazione da fare sui Carni di Zuglio e sull'epoca della loro romanizzazione. Il territorio di Iulium Carnicum ([17]), in età romana, era sorprendentemente vasto: dalla zona del Monte Civetta al passo di Monte Croce Carnico, cioè almeno ai margini della Valle del Gail. Ora, si può notare che verso le estremità di questo territorio, a Làgole presso Calalzo ed a Gurina, appunto nella valle del Gail, appena sotto al passo di Monte Croce, sono state trovate due zone sacre ([18]), con iscrizioni venetiche ed altri resti archeologici, che fanno pensare che in entrambe

([15]) *Act. triumph.*, DEGRASSI, *I.I.*, XIII p. 84 e p. 561.

([16]) C.I.L., V 532 = I.L.S., 6680 = I.I., X 4, 31.

([17]) P. MORO, *Iulium Carnicum*, Roma, 1956.

([18]) G.B. PELLEGRINI - A.L. PROSDOCIMI, *La lingua venetica*, Padova, 1967, p. 483 ss.; p. 610 ss., anche per varie affinità fra Lagole e Gurina.

le zone si trovassero popolazioni miste di celti e veneti (o tribù celtiche venetizzate). Questo per due zone marginali del territorio di Iulium Carnicum: per la parte centrale non abbiamo documenti specifici, in nessun senso; certo che se potessimo collegare i Carni di questa zona all'area venetica, cioè a quel popolo dell'Italia antica che ebbe sempre buoni rapporti con Roma e che entrò senza alcuna guerra, pacificamente nell'ambito dello stato romano, non desterebbe meraviglia che anche la strada di Monte Croce abbia potuto essere aperta ai traffici aquileiesi senza alcuna campagna militare.

Con questo, il discorso di oggi può dirsi finito. Se esso sia stato almeno in parte fruttuoso, non sta a me giudicare.

Decio Gioseffi

TERMINOLOGIA DEI SISTEMI DI PAVIMENTAZIONE NELL'ANTICHITA'

Della terminologia dei sistemi di pavimentazione marmorea ho avuto occasione di occuparmi poco meno di vent'anni fa. E la « memoria » che allora ne scrissi fu stampata, per gentile interessamento del prof. Mirabella, nei « Rendiconti » dei Lincei (Classe di Scienze morali: novembre-dicembre 1955, pp. 572-595).

Occasione del mio intervento erano stati il rinnovato interesse per l'allora riemerso *Santuario della Fortuna Primigenia* in Palestrina e il rilancio di un'antica ipotesi relativamente ai due celebri mosaici figurati (dei *Pesci* e rispettivamente con *Scena nilotica*) del complesso inferiore.

Che tali mosaici risalgano ai tempi di Silla può essere. Ma secondo quella vecchia ipotesi (o tesi, che ora veniva inopinatamente ripresa e rimessa in circolazione) ciò sarebbe risultato dalla testimonianza esplicita di Plinio (libro XXXVI) nel luogo ove di pavimenti si tratta *ex professo*. Nei due mosaici citati sarebbe quindi da riconoscere quel *litostroto*, che Silla aveva fatto fare nel santuario della Fortuna di Preneste e che Plinio aveva potuto vedere *in situ: Lithostrota* — egli scrive testualmente — *coeptavere iam sub Sulla: parvolis certe crustis, extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit.*

Ma erano i litostroti veramente mosaici? E le tesserine potevano eventualmente essere denominate anche *crustae?* E i pavimenti *elaborata arte picturae ratione,* cui dianzi si fa cenno, erano di conseguenza altra cosa dal mosaico figurato? magari pavimenti cementizi, dipinti al modo della pittura parietale?

Pochissimo persuaso di ciò, volli allora rileggere e riscontrare con una certa diligenza il testo pliniano e rivedere anche

tutta la folta congerie delle ulteriori testimonianze: a cominciare da Lucilio e per finire con Isidoro di Siviglia.

Le conclusioni, cui credo di essere *ragionevolmente* arrivato, sono le seguenti, che trascrivo.

« *Pavimenta* sono tutte le forme di pavimentazione, cementizie laterizie e marmoree; quando *pavimentum* si usi senza aggettivi, può servire ad indicare il musaico (come la forma più nobile e propria dei *pavimenta*): per quel che ci risulta anche il musaico vitreo delle volte.

I pavimenti marmorei possono essere « settili » o « tessellati ». I « settili » (*sectilia pavimenta*) si dicono altrimenti *lithostrota,* con eccezione forse degli « scutulati » (*scutulata*), fatti di piastrelle (*scutulae, tabellae*).

Gli elementi costitutivi dei « settili » si dicono ancora: *crustae, paginae, marmora.* I tessellati (*tessellata pavimenta*) comprendono i vari tipi di musaico pavimentale, monocromi o policromi, geometrici o figurati, ivi compresi i « quadri riportati » (*emblemata, pavimenta elaborata arte picturae ratione*).

Gli elementi lapidei che costituiscono i musaici, « cubetti » più o meno regolari o anche irregolari, si dicono esclusivamente *tesserae, tesserulae* o *tessellae.* Mai *crustae,* mai *abaci,* mai *testae.* Il vocabolo *abaculus* non esiste in latino. Non esiste un *opus pavonaceum.* Non esiste un *opus vermiculatum.*

Vermiculatus è termine generico e, benché implichi un certo carattere di distinzione e di raffinatezza, va altrettanto bene per l'« intarsio » e l'« agemina ». Vano è, di conseguenza, l'affaticarsi a cercar di riconoscere una particolare tecnica musiva che ad esso corrisponda ».

Queste le conclusioni. Precedono ventitrè pagine di dimostrazione. E sono, convien dirlo, piuttosto noiose da leggere. Che nessuno le abbia lette, non deve pertanto far meraviglia. Qualcuno deve aver letto ciò non di meno l'ultima pagina. E deve essergli sembrata cosa assai peregrina. Poiché, tra quanti hanno scritto in seguito sull'argomento, i più mostrano bensì di ignorarla, ma qualcuno in realtà ricorda anche le mie conclusioni

tra le opinioni curiose e cervellotiche, da non condividere assolutamente.

Non sarò io a dolermi del mancato incontro. Può anche essere giusto che nessuno abbia più avuto la voglia di rifare quei ragionamenti e verificare quelle argomentazioni. Ragionamenti e argomentazioni che non starò a rifare per minuto nemmeno io, qui ed ora.

Ma poiché nei testi divulgativi o manualistici (anche i migliori: quali p. es., sotto l'esponente « mosaico », il Grabar e il Levi — tra il '62 e il '63 — nelle due grandi enciclopedie specialistiche allora uscite, l'« universale dell'arte » e quella dell'« arte antica »; o il Becatti in un suo lucido intervento congressuale reperibile nel volume miscellaneo *La mosaïque grecque et romaine* del 1966) gli *abaculi* e l'*opus verniculatum* e i « pavimenti dipinti a pennello » e il « litostrato » come sinonimo di mosaico continuano — e sia pure non tutti insieme — ad imperversare, vedrò di riassumere (da quel mio antico testo) gli argomenti « cruciali ». E questi soltanto. Non senza qualche lievissima modifica rispetto a quanto allora pubblicato.

Lievissima e anzi minima: salvo per la maggiore importanza da conferire al testo di Vitruvio, da cui Plinio largamente attinge e cui allora prestai forse minor attenzione del dovuto.

Conviene però procedere per ordine. E, prima di affrontare le supposte difficoltà inerenti al brano dei pavimenti (che sta alla fine del libro XXXVI), è opportuno leggere quel passo, che si trova in testa al libro XXXV e ne costituisce in un certo senso il prologo e l'ineliminabile premessa.

L'indice pliniano dice in tal punto: *honos picturae* (e vale quale titolo dell'intero libro XXXV). « Elogio della pittura », sembrerebbe. Ma si tratta, in verità e per quanto s'intende fin dalle prime righe, *piuttosto del necrologio della pittura.*

Primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili [...], *nunc vero in totum a marmoribus pulsa:* questo dunque l'attacco del libro XXXV.

Sicché, quando il medesimo concetto riaffiora alla fine del libro XXXVI quale « introduzione » al brano sui pavimenti (*Pavi-*

menta originem apud Graecos habent, elaborata arte picturae ratione donec lithostrota expulere eam), dubbi sul significato fondamentale del passo non ne dovrebbero sussistere: è la *pittura* che, presente nei pavimenti d'arte provetta inventati dai Greci, viene ora cacciata ed espulsa dalla preferenza accordata ai pavimenti di commesso marmoreo (*lithostroton* del resto non vuol dire che « strato », « lastricato » di marmi).

Ma che dice in proposito l'indice pliniano? Dice: *De pavimentis* (ed è il titolo complessivo dell'intero brano); *Asaratos oecos; Quod primum pavimentum Romae; De subdialibus pavimentis; Quando primum lithostrota; Quando primum camarae vitreae.* Né va dimenticato che, nell'« annessa » bibliografia degli autori usufruiti, sono qui esplicitamente ricordati Varrone e Vitruvio.

Di Varrone, oltre al *De re rustica,* non restano che frammenti. Ma è quanto basta a mostrare che il termine *lithostrotum* è, in latino almeno, un aggettivo: determinativo di *pavimentum.* E' un pavimento di gran pregio: paragonabile all'*emblema*; e rappresenta il parallelo esatto dell'incrostazione marmorea delle pareti (*lithostrota pavimenta et parietes incrustatos* secondo un frammento della *Menippaea,* conservatoci da Nonio)...

Ma Vitruvio ci è conservato. E a rileggerne con attenzione i capitoli relativi (libro VII, cap. I, 1-7 e cap. IV, 5), ci si accorge che, per quanto si riferisce alla parte tecnologica o pratica o descrittiva (per quanto in altre parole non si riferisca alla storia e alle origini delle varie specialità), Vitruvio è la fonte principale, anzi l'unica, di cui Plinio si sia servito in tal punto.

Ora il fatto è che Vitruvio dopo aver ampiamente discorso — parte questa da Plinio riassunta brevissimamente — delle intavolature nei solai e delle fondazioni e dei « letti », su cui andranno i rivestimenti più pregiati e costosi (e benché poi non manchi *en passant* di accennare anche a pavimenti ordinari di cotto o cementizi), se ne esce a un tratto con questa precisa e perentoria affermazione: *Supra nucleum* [...] *pavimenta struantur sive sectilia, seu tesseris.* Vale a dire: [a parte le tecniche

povere] i pavimenti si dividono nelle due fondamentali famiglie dei « tessellati » e dei « settili ».

A questa basilare dichiarazione seguono le notizie relative ai pavimenti tiburtini di cotto a spinapesce (*spicata testacea tiburtina*) e a quelli di tessere grandi, che si ponevano negli scoperti e nelle terrazze (*subdialia*). Più oltre quindi, e già in tema di rivestimenti delle pareti, si riparla (a proposito dei triclini invernali), una volta ancora di pavimenti: di un pavimento cioè cementizio « caldo » (e all'uso dei Greci), che includa polvere di carbone e cenere nel consueto impasto di sabbia e calce.

Ora sono proprio questi capitoli di Vitruvio che Plinio riprende alla lettera, inserendoli a mezzo del discorso storico (origine dei vari sistemi): a complemento dell'elenco e al fine di includervi quei generi, sulla cui origine storica non c'era troppo da dire.

Sicché « storici » restano in qualche modo i paragrafi 184, 185, 189 (li leggeremo tra poco), mentre dipendono dai citati capoversi di Vitruvio i tre inseriti: numerati 186, 187 e 188 rispettivamente.

* * *

Vogliamo vedere ora qualche riscontro?

Paragrafo 186 (si parla dei *subdialia* e si spiega la preparazione del sottofondo):

Necessarium — scrive Plinio — [...] *ruderi novo tertiam partem testae tusae addi, dein rudus, in quo duae quintae calcis misceantur pedali crassitudine.*

E Vitruvio aveva detto: *Deinde ruderi novo tertia pars testae tunsae admisceatur, calcisque duae partes ad quinque* [...]. [...] *pistum ne minus pede sit crassum.*

Più sotto (187) Plinio precisa ulteriormente ciò che convien fare: *Tunc nucleo crasso sex digitos induci tessella grandi non minus alta duos digitos strui, fastigium vero servari in pedes denos sescunciae* [...], mentre il testo di Vitruvio dice in tal punto: *Tunc autem nucleo inducto* [...], *pavimentum e tessera grandi circiter binum digitum caesa struatur fastigium habens in pedes denos digitos binos* [...]. Dove l'unica differenza è che

la « monta », che Vitruvio precisa nei termini di due diti per ogni dieci piedi, è da Plinio prescritta nella misura di una sesquioncia, un'oncia e mezza...

Il fatto è però che l'oncia vale un dodicesimo di piede, mentre il dito ne vale la sedicesima parte. Per cui quel dodicesimo e mezzo torna esattamente quanto i due diti (cioè due sedicesimi) di Plinio: pari ambedue a un ottavo di piede. Una pendenza (diremmo noi) dell'1,25 per cento in ogni caso. L'aver trasformato i *diti* in *once* non è — riconosciamolo — una gran variante.

Anche più stretta l'aderenza del paragrafo 188 (relativo al pavimento « grecanico » dei triclini invernali): *Solo festucato* — questo è Plinio — *inicitur rudus aut testaceum pavimentum, dein spisse calcatis carbonibus inducitur ex sabulo et calce et favilla mixtis, materia crassitudine, semipedali* [...]. Di contro a: [...] *solo festucato* — e questo è Vitruvio — *inducitur aut rudus aut testaceum pavimentum* [...]. *Deinde congestis et spisse calcatis carbonibus inducitur et sabulone et calce et favilla mixta materies crassitudine semipedali.*

Leggiamo ora di seguito (tolto l'inserto « tecnologico ») i paragrafi « storici » 184, 185 e 189. Il discorso ora fila (parlo per noi lettori distratti: non del discorso di Plinio in sé, che fila benissimo, anche passando attraverso la digressione tecnica) in maniera assai più limpida e piana di quanto generalmente non si supponga. E, francamente, non c'è proprio nulla di veramente problematico, né di oscuro.

Dice il paragrafo 184. *Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte* [ma è probabilmente esatto l'emendamento del Detlefsen, che legge *ante*] *picture ratione, donec lithostrota expulere eam. Celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaraton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; apricantur aliae scabentes sese in canthari labrum.*

Significa (quando pure non si accolga il ragionevole emendamento del Detlefsen):

« I pavimenti hanno origine presso i Greci; e, riguardo alla tecnica più elaborata, [furono condotti] secondo le « ragioni » della pittura, finché i litostroti [cioè i commessi di marmo] non la cacciarono di là. Il più famoso fu in questo genere [dei pavimenti] Soso, che a Pergamo pavimentò quella che chiamano *sala non spazzata,* poiché, per mezzo di piccole tesserine tinte di vari colori, aveva rappresentato nei pavimenti gli avanzi del pasto e tutto ciò che suol essere spazzato, come se anzi fossero stati lasciati lì. Da notare una colomba che beve e che oscura l'acqua con l'ombra del capo: mentre altre prendono il sole e si grattano sull'orlo di un vaso ».

Ma leggiamo anche il seguito:

Paragrafo 185: *Pavimenta credo primum facta quae nunc vocamus barbarica atque subtegulanea, in Italia festucis pavita. Hoc certe et nomine ipso intellegi potest. Romae scutulatum in Iovis Capitolini aede primum factum est post tertium bellum punicum initum, frequentata vero pavimenta ante cimbricum magna gratia animorum indicio est lucilianus ille versus arte pavimenti aut emblemate vermiculato.*

Vuol dire:

« Credo che i pavimenti fatti da principio siano stati quelli che ora chiamano barbarici o « da sottotetto », in Italia battuti (*pavita*) con le mazze. Questo sicuramente si può capire dal nome stesso. A Roma un piastrellato (*scutulatum*) fu fatto per la prima volta nel tempio di Giove Capitolino dopo l'inizio della terza guerra punica (149 a. C.). Ma del fatto che i pavimenti (e si tratta questa volta di mosaici) fossero comuni e di pieno gradimento prima della guerra contro i Cimbri (113 a. C.), è indizio quel verso di Lucilio: « con l'arte di un pavimento o di un inserto (*emblema*) screziato (*vermiculatus*) ».

Prima di passare al paragrafo 189, è però necessaria, a scanso di equivoci, una precisazione. Il testo di Lucilio nella più ampia citazione, quale compare nell'*Orator* di Cicerone, dice così: *Quam lepide lexeis compostae ut tesserulae omnes /*

arte pavimento aut emblemate vermiculato. « Con quanto garbo » (cioè) « sono messe insieme le frasi, quali, con arte, tutte le tesserine in un pavimento o in un inserto screziato ». Nessun dubbio quindi che *pavimentum* stia qui per « mosaico pavimentale » e che anche l'*emblema vermiculatum* risulti fatto di tesserine o cubetti.

Ed ecco il paragrafo 189.

Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; parvolis certe crustis extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit. Pulsa deinde ex humo, pavimenta in camaras transiere vitro. Novicium et hoc inventum; Agrippa certe in thermis quas Romae fecit figlinum opus encausto pinxit in calidis, reliqua albario adornavit non dubie vitreas facturus cameras si prius inventum id fuisset [...], che significa:

« I commessi di marmi cominciarono già sotto Silla (82-79 d. C.); e sussiste ancora quello che fece fare, a dire il vero di piastre alquanto minute, nel santuario della Fortuna di Preneste.

Ma i *pavimenta* (e qui sono i mosaici: *pavimenta* per antonomasia), cacciati alla fine dal suolo, passarono sulle volte, mediante [l'impiego del] vetro. Ma questa è un'invenzione recente. Agrippa infatti, nelle terme che fece a Roma (27 a. C.), dipinse nei luoghi caldi ad encausto le volte di tegoloni ed adornò il resto di gessi. E di certo avrebbe fatto le volte vitree [di mosaico], se ciò fosse stato inventato antecedentemente ».

Che i « litostroti » (*pavimenta lithostrota*) siano, in Italia almeno, non altro che i commessi di marmi non mi par dubbio. Anche perché altrimenti i *sectilia pavimenta* di Vitruvio (l'una delle *due* alternative possibili nei rivestimenti marmorei) risulterebbero, non si sa come né perché, stranissimamente espunti dal testo di Plinio. Che *pavimenta* poi, senza ulteriori specificazioni, valga anche a significare il mosaico (benché sia sottinteso in tal caso l'aggettivo *tessellata*) mi sembra altrettanto indubbio.

Che poi Isidoro di Siviglia nei primi decenni *del VII secolo d. C.* chiami *lithostrota* i mosaici significa assai poco. E anche meno, quando si consideri che desume, male, da Plinio:

Lithostrota sunt elaborata arte picturae parvolis crustis ac tessellis tinctis in varios colores.

Un bel guazzabuglio non c'è che dire. Ma a Isidoro una qualche attenuante gliela vogliamo comunque concedere. Non è che lavorasse nelle migliori condizioni per comodità di informazione e serenità di spiriti, e pronta disponibilità della biblioteca del locale istituto archeologico tedesco...

* * *

Resta ora da precisare perché *scutulata* sono — secondo me — i pavimenti « di piastrelle »: tutti, ed essi soltanto; e perché *vermiculatum* sia un termine da espungere risolutamente da ogni « discorso tecnico » *serio* inerente al mosaico antico.

Dice dunque Plinio che gli scutulati (*scutulata*) ebbero inizio in Roma con una pavimentazione del tempio di Giove Capitolino databile ai tempi della terza guerra punica. E Vitruvio (sempre nei paragrafi citati) che, se i pavimenti saranno « settili », si cerchi di evitare che risultino scalini tra le « *scutulae* », i triangoli, i quadrati o gli esagoni (*nullus gradus in scutulis, aut trigonis, aut quadratis seu favis exstent*).

Poiché però, come termine geometrico, *scutula* significa rombo (*quod latera paria habet nec angulos rectos,* come nel III sec. d. C. spiegherà Censorino), ecco che i più traducono « rombi », badando al disegno e non alla « pezzatura » degli elementi costitutivi dello « scutulato ».

Ma *scutra* (o *scutula*) è anzitutto un arnese da cucina: una teglia a bordi bassi, vassoio, sottocoppa, piatto o piastra. Mentre per quanto riguarda la forma lo stesso Plinio chiama « *scutulae* » le maglie della ragnatela e i quadrati delle vesti galliche (che noi chiameremmo più familiarmente « scozzesi »). Ond'è certo che qui (nei due passi citati di Plinio e di Vitruvio intendo) il termine *scutula* non significa se non « quadrette »; ma quadrette materiali: piastrelle, non rombi.

La controprova si ha presso Palladio, un erudito del IV secolo d. C., che in realtà è più che esplicito.

Come « forma » la *scutula* resta anzitutto esclusa (ove non

sia all'interno di un contesto « matematico ») da ogni definizione geometrica troppo precisa (macchia, chiazza, pezza e non rombo), dato che quali colori del mantello dei cavalli sono da Palladio indicati i seguenti *albinus, russeus, murteus* [...] *scutulatus*: vale a dire bianco, rossastro, cinereo, *pezzato*. Cavalli con il mantello « a rombi » io non ne vidi mai, e ne ho visti parecchi ai miei tempi...

Dove però il medesimo Palladio si occupa di edilizia, il discorso è anche più interessante. E sono due i passi che ci interessano. E vanno letti insieme. L'uno dice che le residenze estive debbono avere pavimenti di cotto *vel marmora, vel tesseras aut scutulas* (« o lastre o tessere o *piastrelle* »: dico io; benché l'interpretazione corrente dica invece « o marmi o tessere o *rombi* », come se avesse senso). L'altro luogo in cui si riparla di pavimenti e solai recita invece: *tessellas* [...], *vel tabellas, aut paginas.* E qui non c'è dubbio che le *paginae* son lastre, e le *tabellae* piastrelle (*tavelle* e non altrimenti si sono per esempio sempre chiamate le piastrelle a Trieste) e le *tesserae* tessere.

Ma mi sembra anche evidente che i due contesti sono in sostanza sovrapponibili; e che le *tavelle* e le *scutule* non possono non essere la stessa cosa...

Ed eccoci infine alla « mostruosa invenzione » dell'*opus vermiculatum.* Che sarebbe una tecnica a « vermicelli », caratteristica del mosaico più fine. O perché siano *vermiculati* (cioè sinuosi) i contorni delle singole tessere (non più cubiche, ma irregolari); ovvero perché, per seguire i contorni delle figure, i filari di tessere si disporrebbero essi stessi a « vermicelli ».

Ma la parola « *vermiculatus* » non ha questo significato. Vuol dire solo *screziato e variopinto* (*distinctus atque variatus,* come risulta ancora a un lessicografo del basso Medioevo, Giovanni da Genova del sec. XIV).

E' — pare — il participio di un verbo deponente « *vermiculor* », che vuol dire talora magari anche essere infestato da animaletti (anche molto diversi dai vermicelli però), ma vale



Fig. 1 - Asaratos (*Museo Nazionale, Aquileia*).



Fig. 2 - Musaico delle colombe (*Musei Capitolini, Roma*).

Fig. 3 - Pavimento signino con scaglie di marmo (*Roma*).



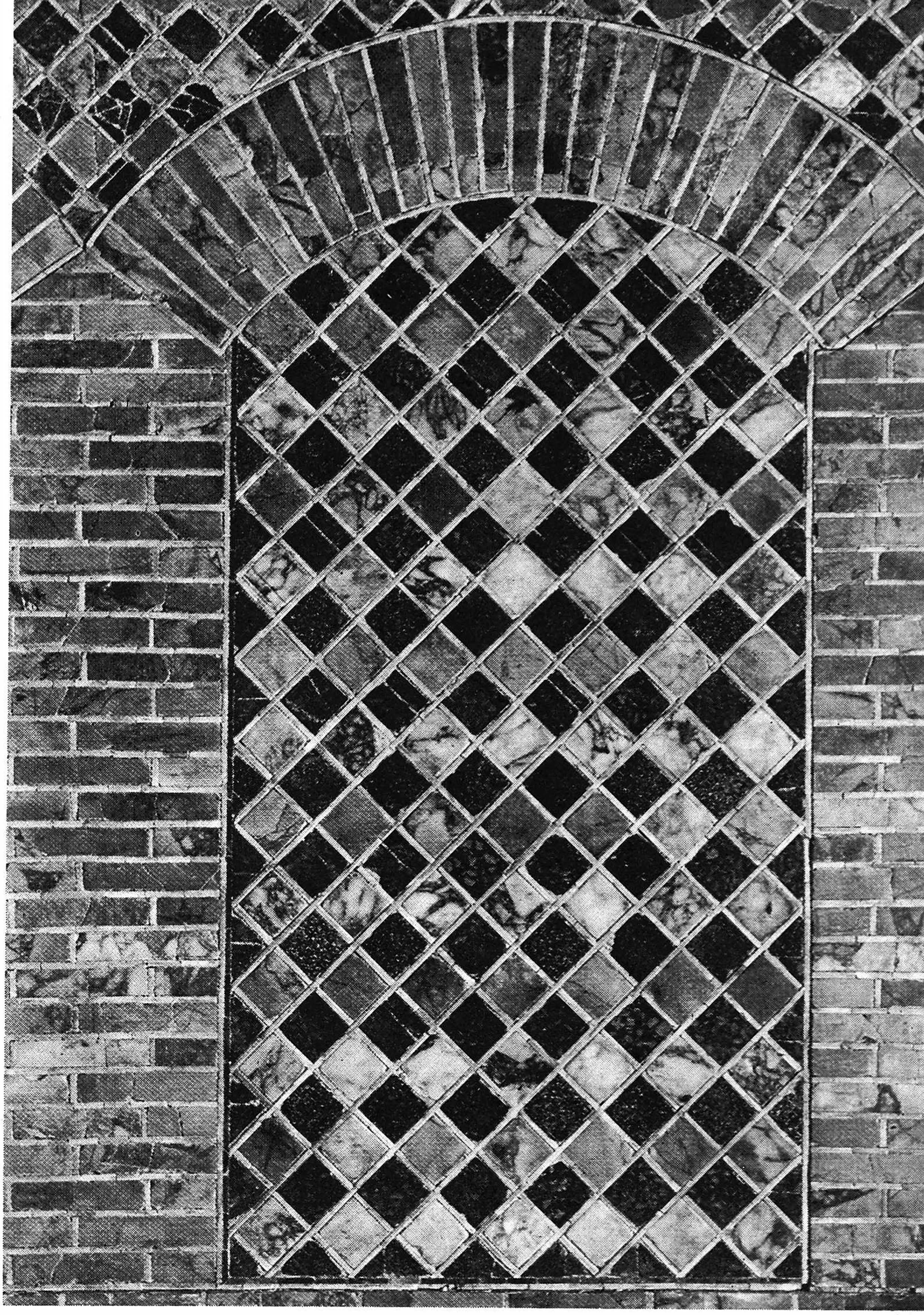


Fig. 4 - Rivestimento marmoreo a « opus reticulatum »
(*Casa degli intarsi*. *Ostia*).



Fig. 5 - Emblema con Tritoni e Anfitrite (*Museo del Bardo, Tunisi*).

Fig. 6 - Litostrato della fortezza Antonia a Gerusalemme.



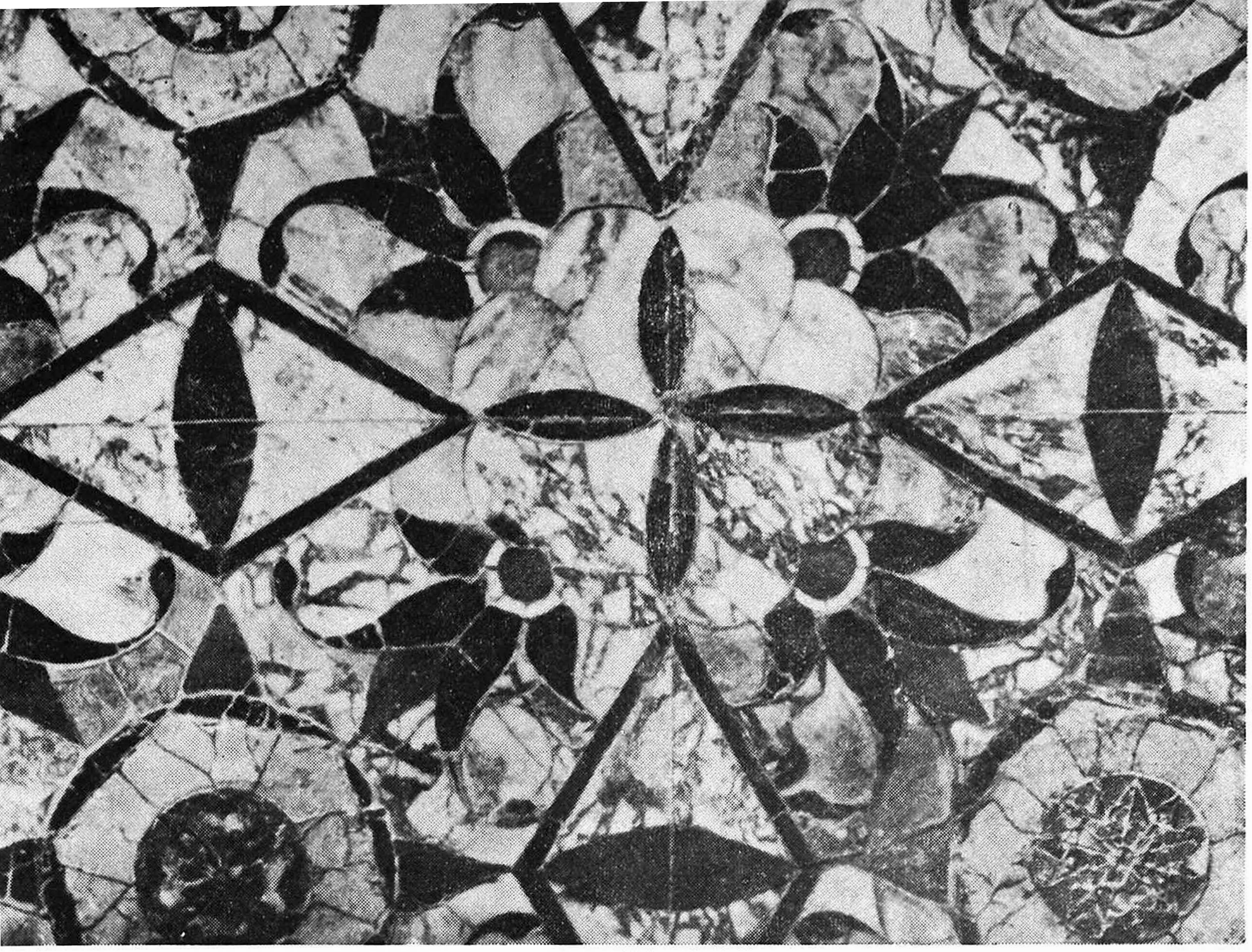


Fig. 7 - Litostrato da Pompei.

Fig. 8 - Rivestimento parietale della basilica eufrasiana di Parenzo.

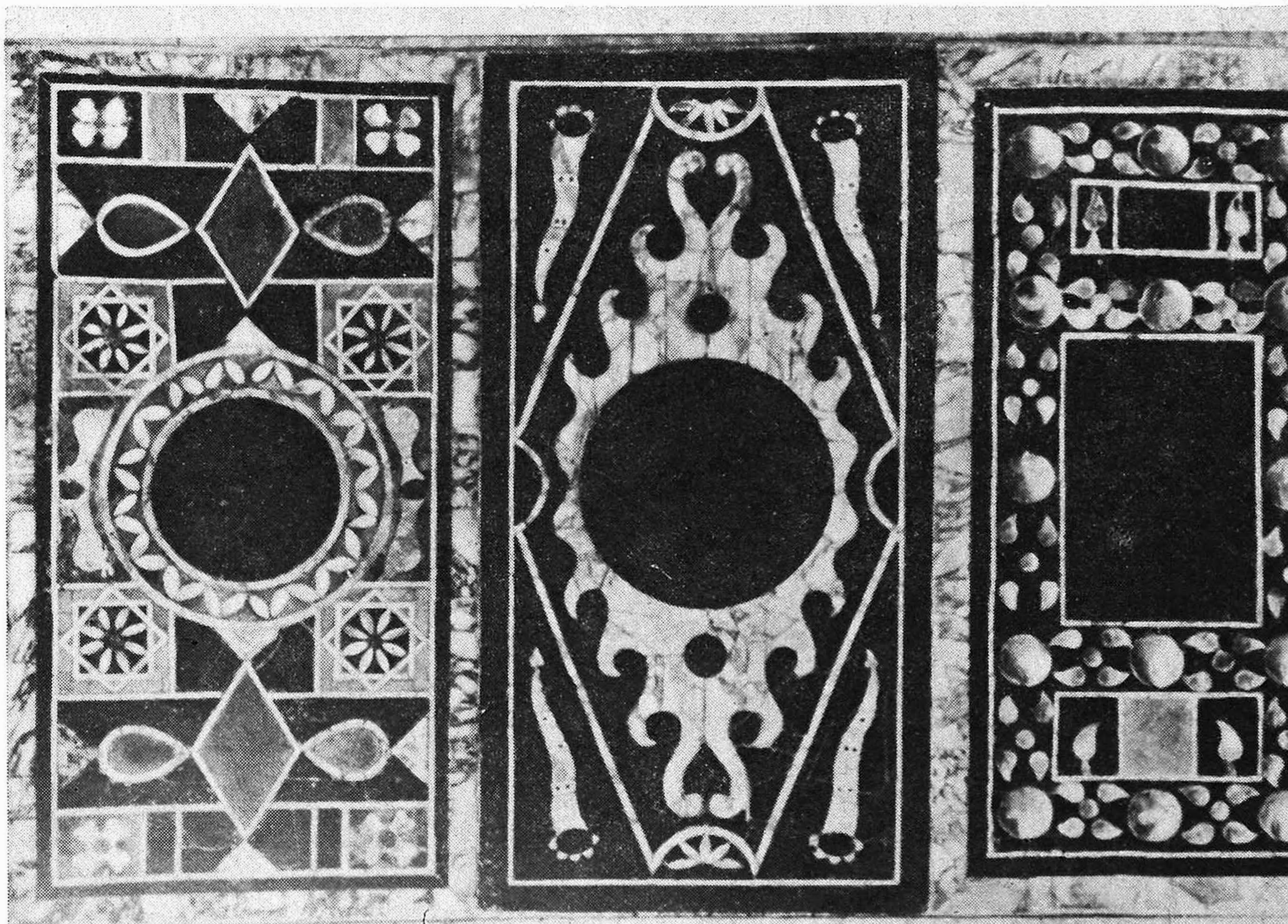




Fig. 9 - Tarsia della basilica di Giunio Basso, Roma.

Fig. 10 - Decorazione parietale della casa di Nettuno e Anfitrite, Ercolano.



più precisamente e più spesso quanto brulicare, formicolare, presentare una struttura microgranulata.

Emblema vermiculatum è espressione che non ricorre se non nelle ripetute citazioni del citato verso di Lucilio. *Pavimentum vermiculatum* non si incontra che una sola volta: in Agostino. Vuol dire screziato, variopinto. E niente altro.

D'altro canto nello stesso Plinio (libro trentacinquesimo) ricorre ancora il termine « *crustae vermiculatae* ». E' il già citato passo sulla « morte della pittura », cacciata dalle pareti per l'invasione dei rivestimenti di marmo: « e ci duole che i muri ne siano interamente coperti: e non solo dalle semplici lastre, ma anche da marmi traforati e da pannelli screziati (e qui vale quanto *intarsiati*) ad effigiarvi cose ed animali (*interraso marmore, vermiculatisque ad effigiem rerum et animalium crustis*).

Ciò risale al principato di Claudio (*hoc Claudi principatu inventum*), mentre dai tempi di Nerone si intassellarono le lastre per il semplice capriccio di inserirvi vene o macchie che non si sarebbero potute trovare in natura [...] ».

Che le *crustae vermiculatae* non siano altro che lastre « distinte e variate » per l'inserzione di figure o di macchie di tarsia, appare quindi chiarissimo. Non c'entrano i vermicelli. Come non c'entrano — ed è sempre Plinio (cui un altro tonto, chimico stavolta, dà del cretino, perché appunto, rifatta l'esperienza, i vermicelli non saltavano fuori), che ce ne dà notizia — nella minuta cristallizzazione dei sali di rame, benché di questi si dica (e perché non si sarebbe dovuto dire?) che *contrahant se vermiculorum specie.*

Ma tralasciando le testimonianze residue (che però chiunque può trovare discusse in quel mio vecchio contributo), basterà ricorrere a Girolamo e a un brano della *Vulgata,* dove — non bastasse l'evidenza interna — soccorrono i testi greco ed ebraico.

E' un luogo del *Cantico.* Che Girolamo traduce: *murenulas aureas faciemus tibi vermiculatas argento* (ti faremo dei braccialetti d'oro « vermicolati » d'argento). Dove il testo greco ha: *homoiònata chrysíoy poiésoméen soi metà stygmáton toy argyríoy,*

che significa non altro che bracciali d'oro *con* « punti » d'argento. Ed il testo ebraico conferma, recando in tal punto il termine *nekuddah*: che vale precisamente « punto » (o goccia). Il *vermiculatum* di Girolamo voleva pertanto dire « punteggiato » o distinto con punti (di diverso colore). Tutto qui.

Ora, per quanto riguarda quell'impressione come di *puntini* e quel senso come di formicolio, che è proprio e specifico di tutti i mosaici d'ogni specie ed età, io avevo, a suo tempo, richiamato anche un curioso « appunto » di Edmondo de Amicis, il quale, nel descrivere i *mosaici* (non gli arabeschi) della moschea di Cordova (*Spagna,* Firenze 1873, p. 305) parla di un « *formicolio* » di « *puntini* » azzurri, rossi, verdi, dorati, luminosi. Poiché sono questi proprio, dei puntini e del formicolio, i riferimenti più ovvi, ma anche i più generici che ci sovvengano a proposito del mosaico di tessere. *Qualunque* mosaico, digraziatamente...

E in effetti io vorrei dire che, per mio conto, non sono neppure tanto certo che il nostro *formicolare* non si sia in parte contaminato o incrociato con l'antico *vermiculari* e che non lo continui in qualche modo almeno per quanto riguarda i significati figurati o translati. Nei dialetti veneti, p. es., quando il sangue riprenda a circolare in un arto che, compresso, era rimasto insensibile e inerte per un poco e ciò finisce per darvi una spiacevolissima sensazione di moltiplicate trafitture, non si parla del resto (o non si parlava) neppur di « formicolio », ma si dice (o si diceva) che il braccio o il piede, piuttosto, s'erano *infermigolai.*

E allora mi permetterò così per ischerzo di finire con quest'ultima domanda (domanda, che non so quanto pertinente, ma certo tale da fare accapponar la pelle agli specialisti: glottologi, dialettologi e filologi romanzi che siano): posto che quelle tali *paterae* o *patellae,* che consentivano e consentono di *far saltare in padella* i cibi che abbiano da essere cotti sopra e sotto, abbisognano di un lungo manico (il quale abilmente manovrato consentirà agli esperti di *rivoltare* con un colpo solo e senz'altro soccorso ogni e qualsiasi polpetta o bistecca ed

anche le *omelettes* e le frittate); e posto che tali *patellae versoriae* hanno dato nei dialetti veneti l'esito « fersora », qual esito (se non proprio « fermigolar ») dovremmo almeno in linea di ipotesi assegnare al latino *vermiculari,* supponendo che abbia potuto appunto perpetuarsi e continuare nei dialetti settentrionali?

* * *

Chiuso il discorso sui termini e sui testi, una modesta documentazione « visiva » renderà più chiara la progressione « storica » (e la costituzione dei generi e il loro affermarsi a Roma), qual è postulata da Plinio. E varrà come riepilogo finale.

I pavimenti hanno origine presso i Greci; e, nel caso delle tecniche più raffinate, seguirono le ragioni della pittura (finché questa non sarà cacciata via a vantaggio dei *litostroti*). Il più celebre fu in questa specialità un Soso, che a Pergamo pavimentò *quem vocant asaraton oecon.*

Ritengo utile riproporre in tal punto ancora una volta (tra i numerosi derivati dall'esemplare di Soso) l'*asaratos* di Aquileia (fig. 1): visibilmente costituito *parvis e tessellis tinctisque in varios colores.* Ma nell'originale pergameno era altresì rappresentato l'episodio delle colombe sull'orlo del « cantaro ». Anch'esso fu ripetutamente imitato e ripreso in età romana. Ne riproduco (fig. 2) la versione esistente presso i Musei Capitolini di Roma.

Ciò riguarda tuttavia gli antefatti relativi all'area greca. Dei pavimenti più antichi e grezzi (quelli che al tempo di Plinio si chiamavano « barbarici » o « per sottotetti ») non val la pena di cercare esempi o darne la riproduzione. Rientrano in essi tutti i « battuti » e i « signini » e il « cocciopisto » evidentemente; con o senza inclusione di tessere scaglie o brecciame. Antenati certi dei *terrazzi* alla veneziana però, ove in tale classe rientri il « signino » (fig. 3) recentemente scoperto in una casa repubblicana sottostante alla *Domus Aurea.*

La recente pubblicazione della Casa degli intarsi di Ostia (Giovanni Becatti, Roma 1969) ci consente d'altro canto — quale che sia in realtà l'epoca cui risale — di intendere meglio

la natura dello *scutulato* (« piastrellato »), che fece secondo Plinio la sua prima comparsa in una pavimentazione del Tempio Capitolino risalente agli anni della terza guerra punica (149-146 a. C.).

In effetti (fig. 4) è qui abbastanza evidente come le piastrelle di marmo imitino la disposizione dei « cubetti » tufacei caratteristici dell'*opus reticulatum.* E quando si consideri che « *scutula* » è in origine una placca o piastra da rosticciere, ma poi anche il « quadro » dei tessuti « scozzesi » e la « maglia » della rete, sembra ragionevole che il titolo di *scutulata* toccasse di diritto così alla « rete » dei tufelli del *reticulatum* come alla loro effettiva sembianza di « piastrelle ».

Senonché i « quadri » dell'*opus reticulatum* non sono già coricati, ma disposti sempre in diagonale con « apparenza » di rombi. E ciò potrebbe aver favorito (data l'enorme diffusione di tale tecnica in età repubblicana e proto-imperiale) sia il gusto o il vezzo di un'analoga disposizione in diagonale anche per i pavimenti sia la progressiva identificazione della *scutula* con il rombo, il quale *latera paria habet nec angulos rectos.*

Ma i pavimenti (quelli di mosaico, all'uso dei Greci, che seguivano le ragioni della pittura) furono comuni e ricercati a Roma prima della guerra cimbrica (ante 113 a. C), come risulta da Lucilio. Il quale loda un « uomo di garbo » per aver messo (precisamente) insieme le frasi come le tesserine di un pavimento o di un inserto screziato (*emblema vermiculatum*).

Che gli « inserti » (lavorati spesso a parte) tenessero più strettamente della pittura; che corrispondessero spesso ai « quadri riportati » è certissimo; com'è anche normale che venissero spesso inclusi in tessellati di più semplice disegno o a semplici spartimenti geometrici (fig. 5).

I *litostroti* (lastricati o « commessi » di marmi) fecero la loro comparsa alcuni decenni più tardi (età di Silla: 80 a. C. circa). In ambiente ellenistico si chiamarono *lithostrota* anzitutto i lastricati. Nella fortezza Antonia di Gerusalemme p. es. il luogo *quod dicitur lithostrotum* dei Vangeli dove, fu il pretorio di Pilato, è stato scavato, del resto, in tempi relativamente

recenti e riconosciuto (fig. 6) senz'ombra di dubbio. Non si direbbe proprio fatto di « minute tesserine »...

A questo punto però si può (e si deve) servirsi ancora della testimonianza « incrociata » di Varrone: testimonianza riferibile ai tempi di Cesare e di Augusto e che assimila ed accomuna *lithostrota pavimenta* e *parietes incrustatos* come paralleli esempi di pari lusso e dispendio.

La nostra figura 7 (ripresa da una tavola dell'Enciclopedia dell'arte antica) illustra benissimo quella tal frase, benché il *litostroto* (in alto) sia ivi un esempio pompeiano verisimilmente più tardo e tardissime (in basso) le *crustae* parietali (anche se di riporto): pertinenti per l'esattezza alla basilica Eufrasiana di Parenzo.

Ma non bastarono le specchiature e i commessi geometrici (ritorniamo ora a Plinio, ma riferendoci in tal punto al libro XXXV e al « necrologio » della pittura): *ai tempi di Claudio* (41-54) si ricorse anche allo scavo e al traforo dei marmi per ottenerne dei pannelli « screziati » di tarsia: atti a rappresentarvi cose ed animali (cfr. la fig. 8: che è un pannello appunto animalistico proveniente dalla basilica di Giunio Basso, assai tardo certo ma indubbiamente « calcato » su esemplari più antichi).

Lasceremo quindi da parte gli inserti di « venature capricciose » che Plinio riferisce ai tempi di Nerone (54-68) per concludere la nostra carrellata (tornando al libro XXXVI e alla pagina sui « pavimenti » inizialmente considerata) con le « *camarae vitreae* ». E si prenderanno in tal punto come esempio meglio rispondente (accanto agli stupendi mosaici parietali della casa di *Nettuno e Anfitrite* da Ercolano: fig. 9), quelli più propriamente « in volta » della *fontana* dalla *Casa della fontana grande* di Pompei...

E questo delle *camarae vitreae,* era allora proprio l'ultimo grido (*novicium et hoc iuventum*). Sicché con quest'« ultima nota » relativa a cose « occorrenti ai tempi sui » si conclude pertanto la testimonianza di Plinio sulla storia tecnica del mosaico e dei sistemi di pavimentazione e di rivestimento. Tra

poco (79 d. C.) avrà termine anche il suo *opus magnum* e la sua stessa operosa giornata.

Il mosaico tardo-antico e cristiano ha ancora da nascere, d'accordo. Ma per quanto riguarda i precedenti, direi proprio che, tra il 149 a. C. e il 79 d. C., non manca niente. E soprattutto non vi mancano (cose al giorno d'oggi più rare assai che non paia) né l'ordine, né la concatenazione...

Henri Stern

LA FUNZIONE DEL MOSAICO NELLA CASA ANTICA

Parlare della funzione del mosaico nella casa antica, significa trattare un argomento vastissimo, e che non è possibile certo esaurire in un'unica lezione. Per venirne a capo, mi occorrerebbe un corso di parecchi mesi. Dunque mi limiterò ad alcuni problemi, essenziali, a mio modo di vedere, per circoscrivere il soggetto.

Il mosaico è un procedimento d'arte che, nel senso più esteso della parola, appartiene alla pittura, ma esige squadre di operai specializzati, e una preparazione — materiale e tecnica — più minuziosa d'ogni altra tecnica pittorica. Composto di cubetti di materia dura, viene applicato (salvo rare eccezioni d'epoca tarda) al suolo, alle pareti e ai soffitti di vaste superfici architettoniche. Meno malleabile della pittura, dunque meno ricco di sfumature, è però più resistente, per la sua stessa natura più vicino all'architettura; ramo essenzialmente decorativo, esso ne è inseparabile.

Diversamente dalla pittura e dalla scultura, l'arte del mosaico appartiene unicamente alla civiltà greca e romana, e al mondo paleocristiano e bizantino. In Occidente, i suoi « rinascimenti » furono effimeri e sporadici; le civiltà dell'India, dell'estremo Oriente e dell'America lo ignorano.

La mia dissertazione si limiterà al mosaico greco-romano, escludendo quello bizantino e medievale d'Occidente, e tratterà dunque una materia relativamente omogenea. In linea di massima dovrebbe comprendere due soggetti principali: il mosaico da pavimento e il mosaico murale e delle volte. Tuttavia, parleremo soltanto del mosaico da pavimento. Il mosaico murale, nato, probabilmente a Roma nella seconda metà dell'ultimo secolo prima dell'èra cristiana, ha lasciato, dei suoi inizi, vestigia così rare, che è impossibile in una rapida sintesi esporne la genesi primitiva.

Il mosaico greco-romano da pavimento ha una duplice funzione, quella utilitaria e quella decorativa. La sua funzione utilitaria è evidente: « posare un pavimento sul terreno significa renderlo impermeabile all'acqua e facile da lavare, qualità che né un tavolato né un suolo di terra battuta possiedono » [1]. Eredi del tappeto ricamato e, più tardi, tendenti all'imitazione della pittura, evidentemente i mosaici hanno, nella stanza, « una funzione tanto più importante, in quanto vi si presta la tecnica » (*ibid*). Sono stati questi due fattori, estetico e utilitario, a determinare l'evoluzione e la diffusione del mosaico nei pavimenti antichi. Elemento di conforto e d'abbellimento insieme, si diffonde nelle città e nelle campagne, in seguito al crescente benessere della *pax romana.* Lo smembramento dell'Impero fa scomparire questa tecnica, in tutte le regioni in cui le strutture sociali romane s'indeboliscono o scompaiono.

La storia del mosaico da pavimento può venir suddivisa in tre grandi periodi. Il primo, quello del mosaico fatto di ciottoli, si stende dall'VIII al III secolo a.C. Il secondo, che va dal III secolo al I a.C., è quello della messa a punto d'un procedimento tecnico, che consente d'imitare la pittura. Sono entrambi greci. Il terzo, che almeno in Oriente si prolunga fino al settimo secolo dell'èra nostra, è caratterizzato da un vero e proprio sfruttamento industriale di quest'arte. L'organizzazione razionale delle squadre, e quella dei metodi di lavoro, hanno come risultato un enorme accrescimento della produzione, e dunque una certa uniformità di canovaccio in tutto l'impero, nonostante una grande ricchezza del repertorio ornamentale. Oltre a numerosi soggetti figurati, il mosaico da pavimento offre un immenso tesoro di motivi geometrici e vegetali che l'archeologia e la storia dell'arte hanno cominciato a sfruttare soltanto da un mezzo secolo, o press'a poco. Prima, l'interesse era rivolto soprattutto ai quadri figurati, suscettibili di chiarire i problemi che riguardano la grande pittura. All'opposto, io mi propongo d'intrattenervi sul mosaico

[1] Ph. Bruneau, *Les mosäiques de Délos,* Paris 1972, p. 105.

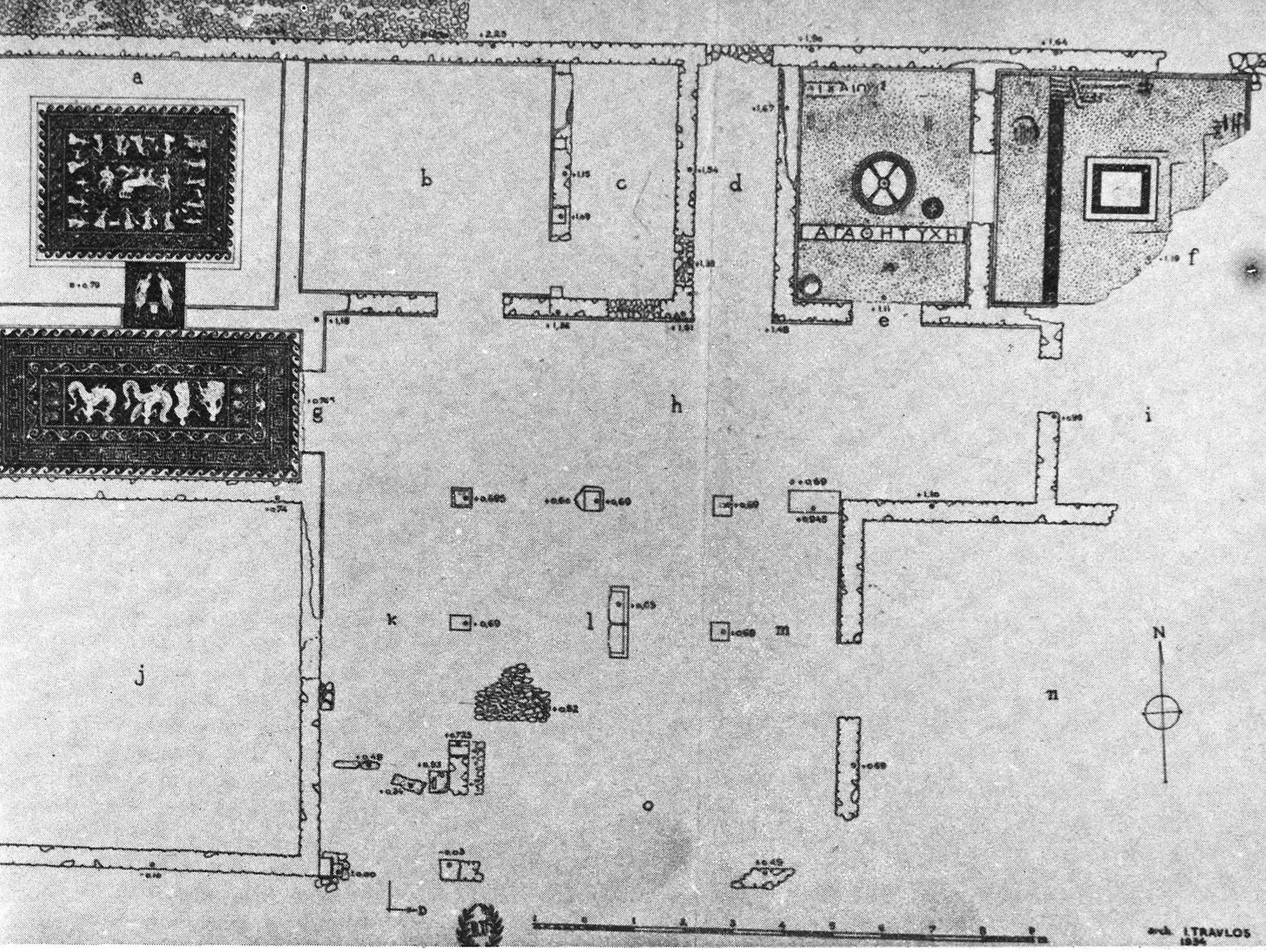


Fig. 1 - Olinto. La Villa della Buona Fortuna (*da D.M. Robinson*).

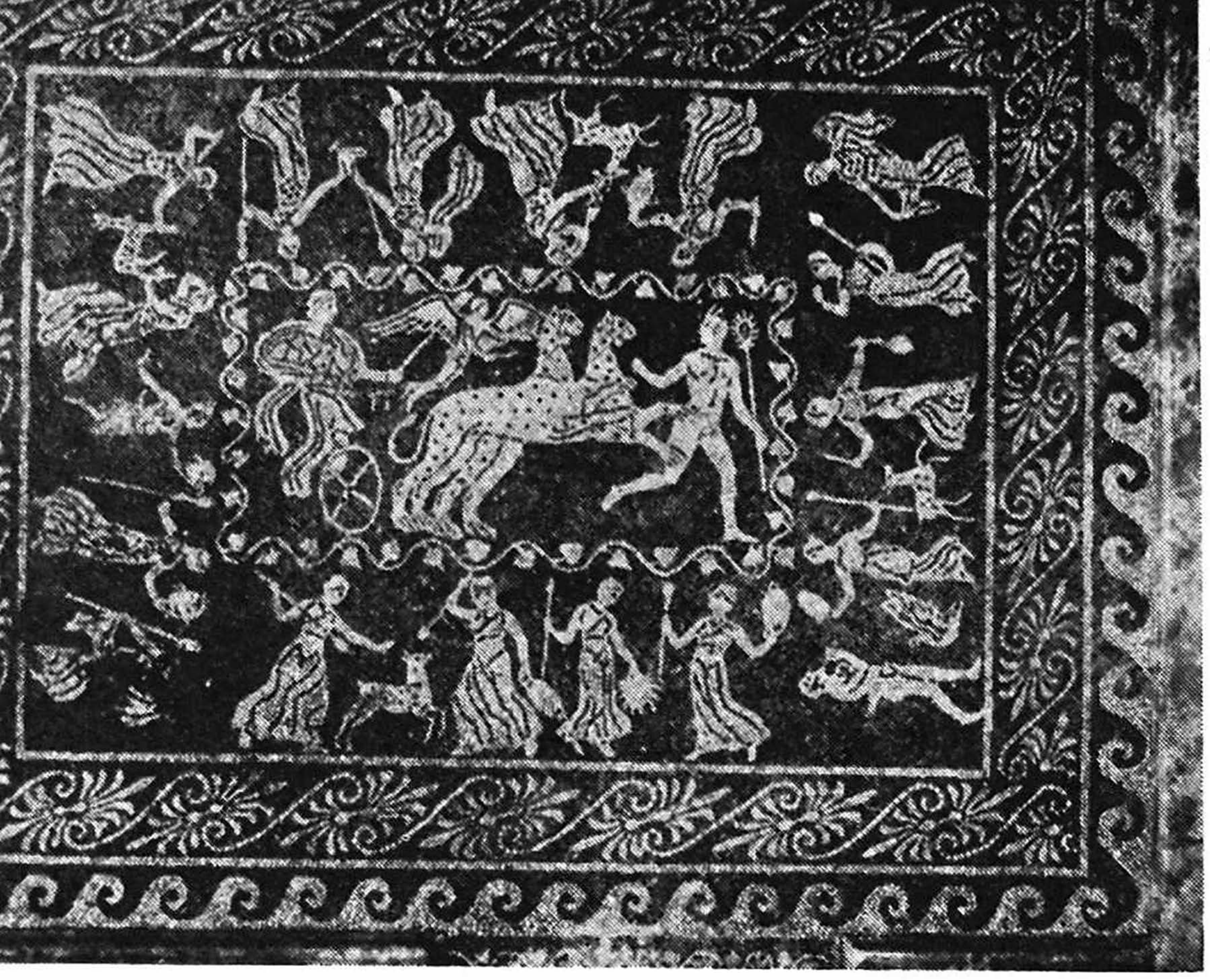
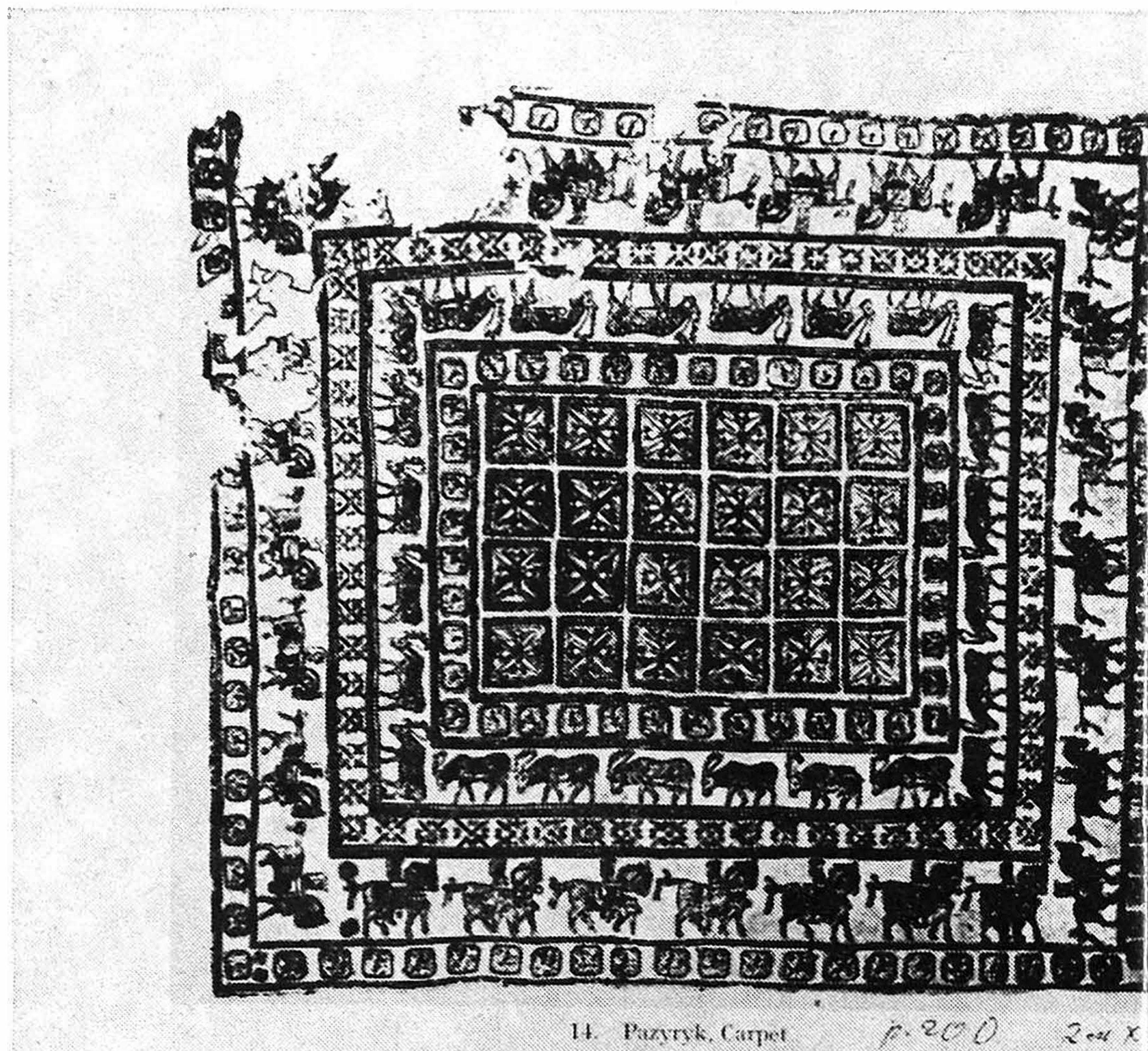


Fig. 2 - Olinto, Villa della Buona Fortuna (*da D.M. Robinson*).

Fig. 4 - Tappeto di Pazyryk (*Siberia del Sud; da I. Lavin*).



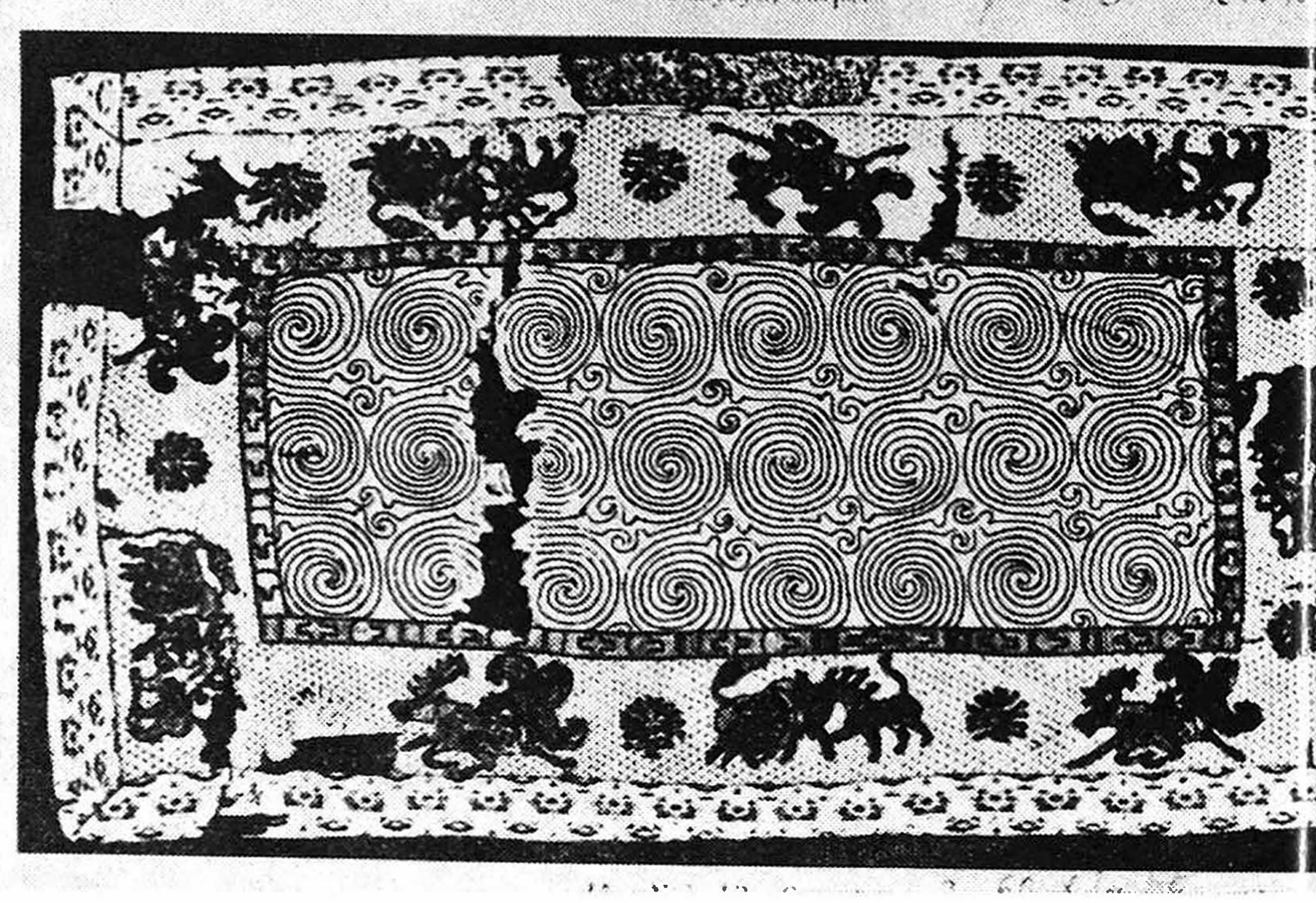


Fig. 5 - Tappeto di Noin-Ula (*Mongolia del Nord; da I. Lavin*).



Fig. 3 - Olinto, Villa della Buona Fortuna (*da D.M. Robinson*).

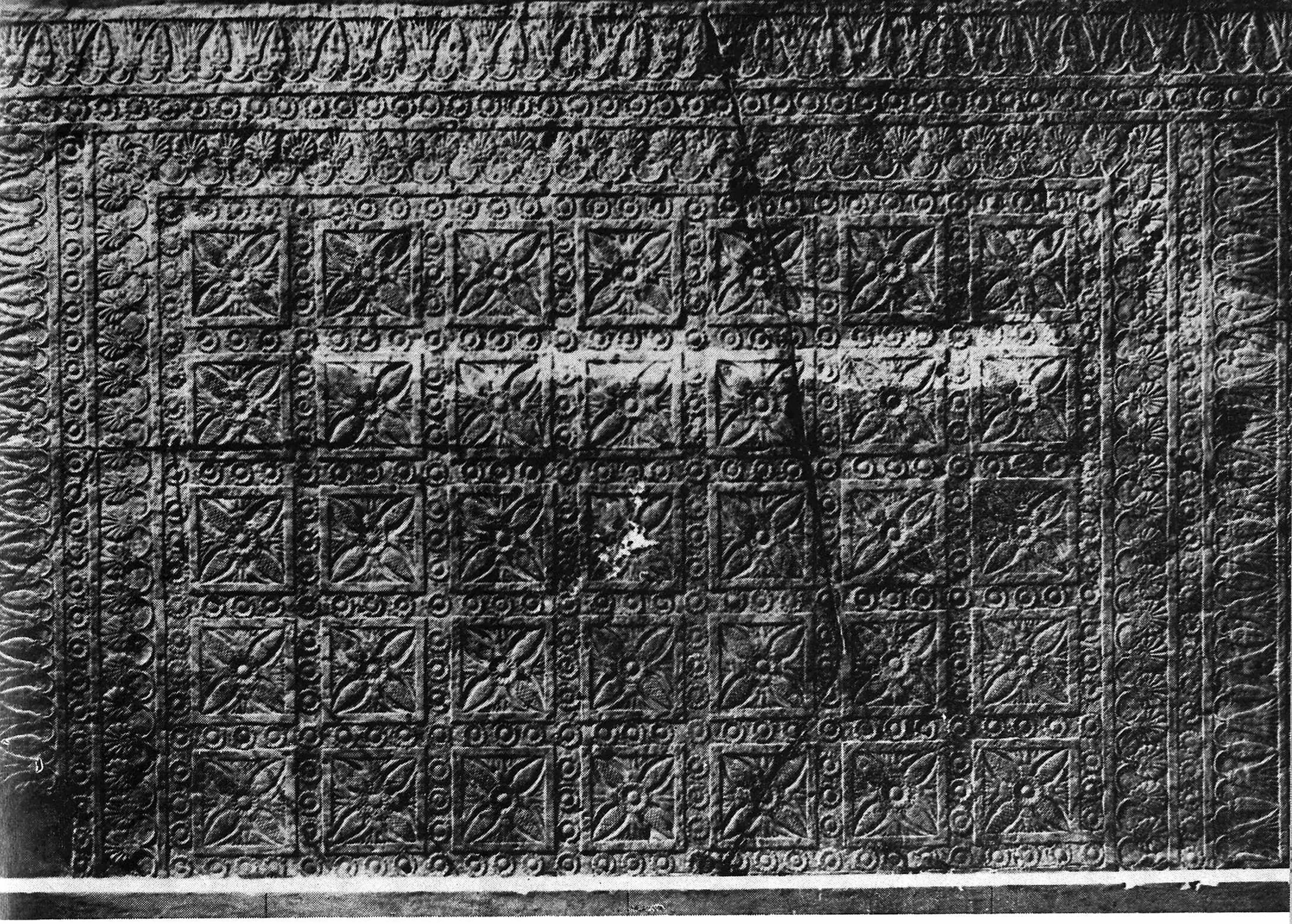


Fig. 6 - Rilievo del Palazzo del re Sanherib (*British Museum, Londra*).

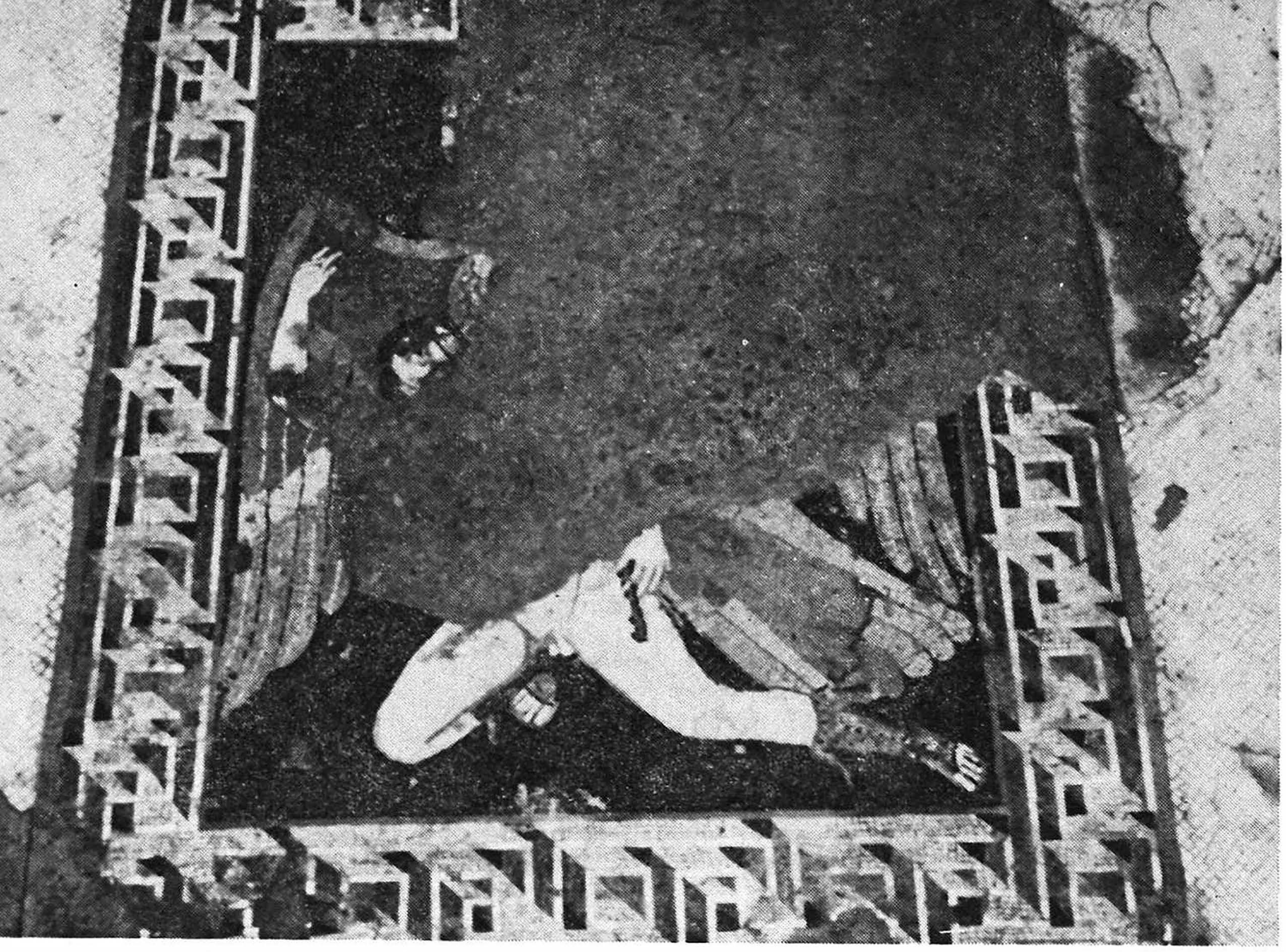


Fig. 7 - Morgantina: Musaico di Myla (*fotogr. Princeton University*).



Fig. 8 - Particolare del musaico di Peyamo (*Musei di Berlino - Fotogr. H. Stern*).

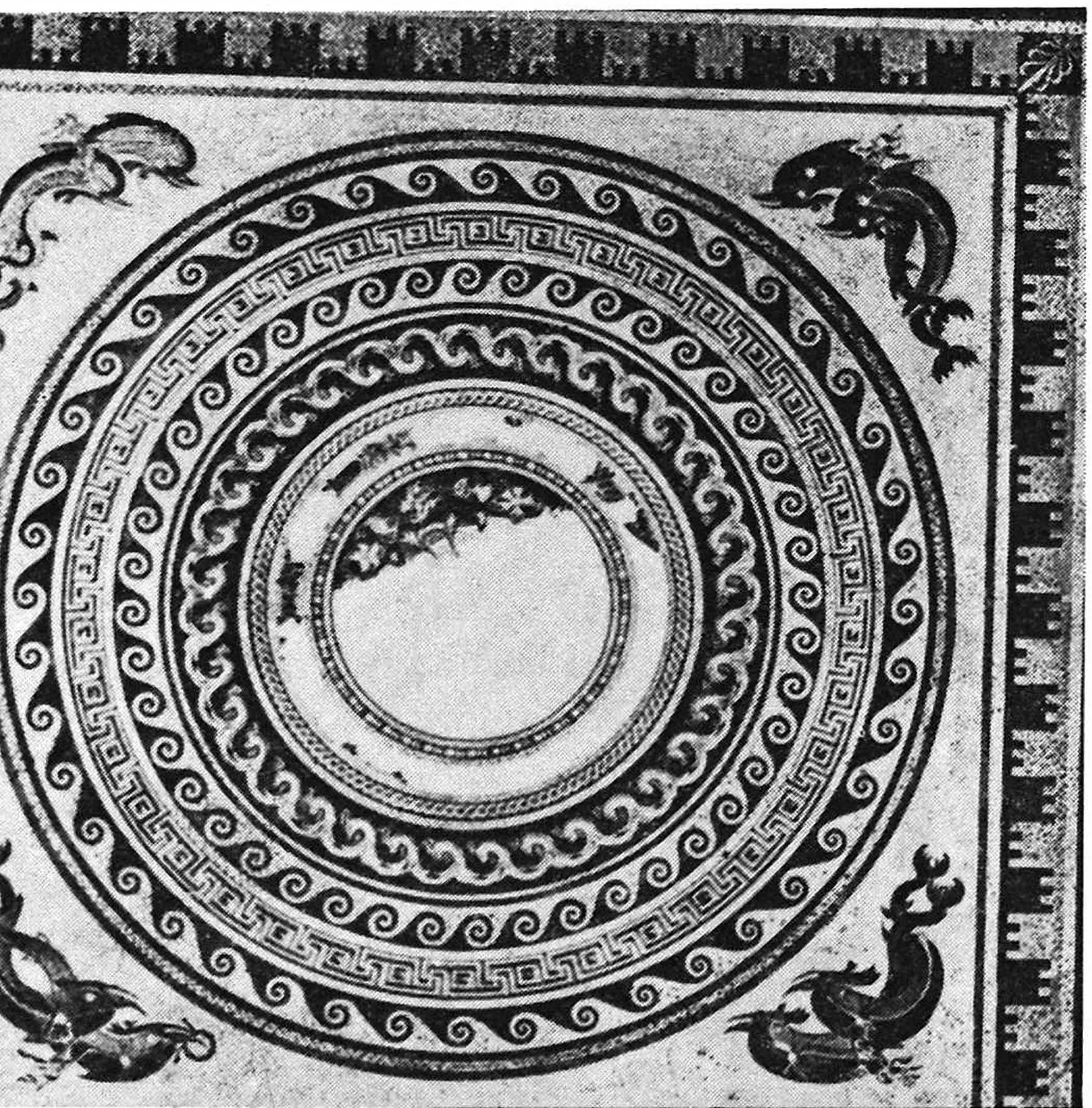


Fig. 9 - Delo. Mosaico dei delfini.

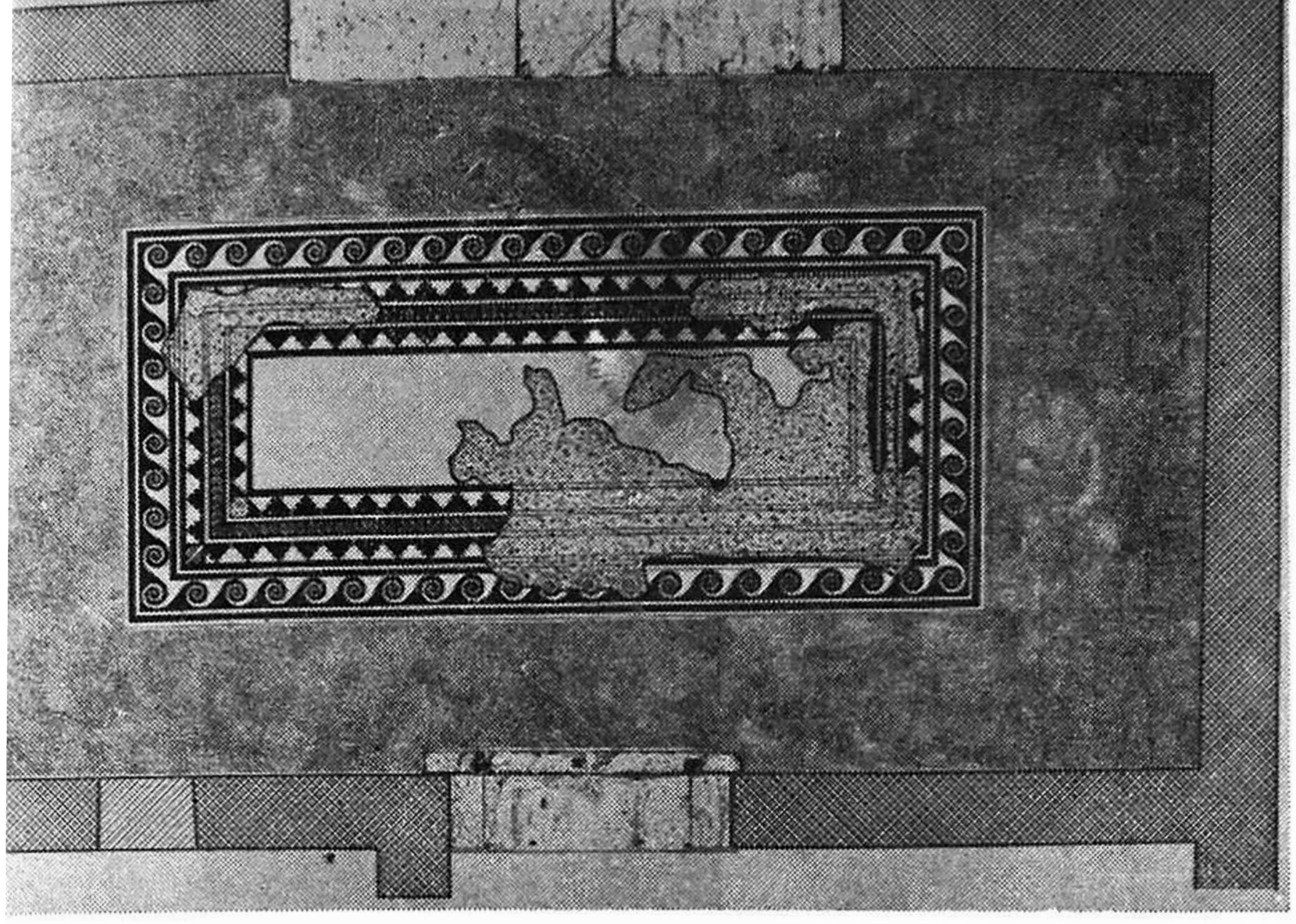


Fig. 10 - Delo. Mosaico decorativo (*da Bruneau*).

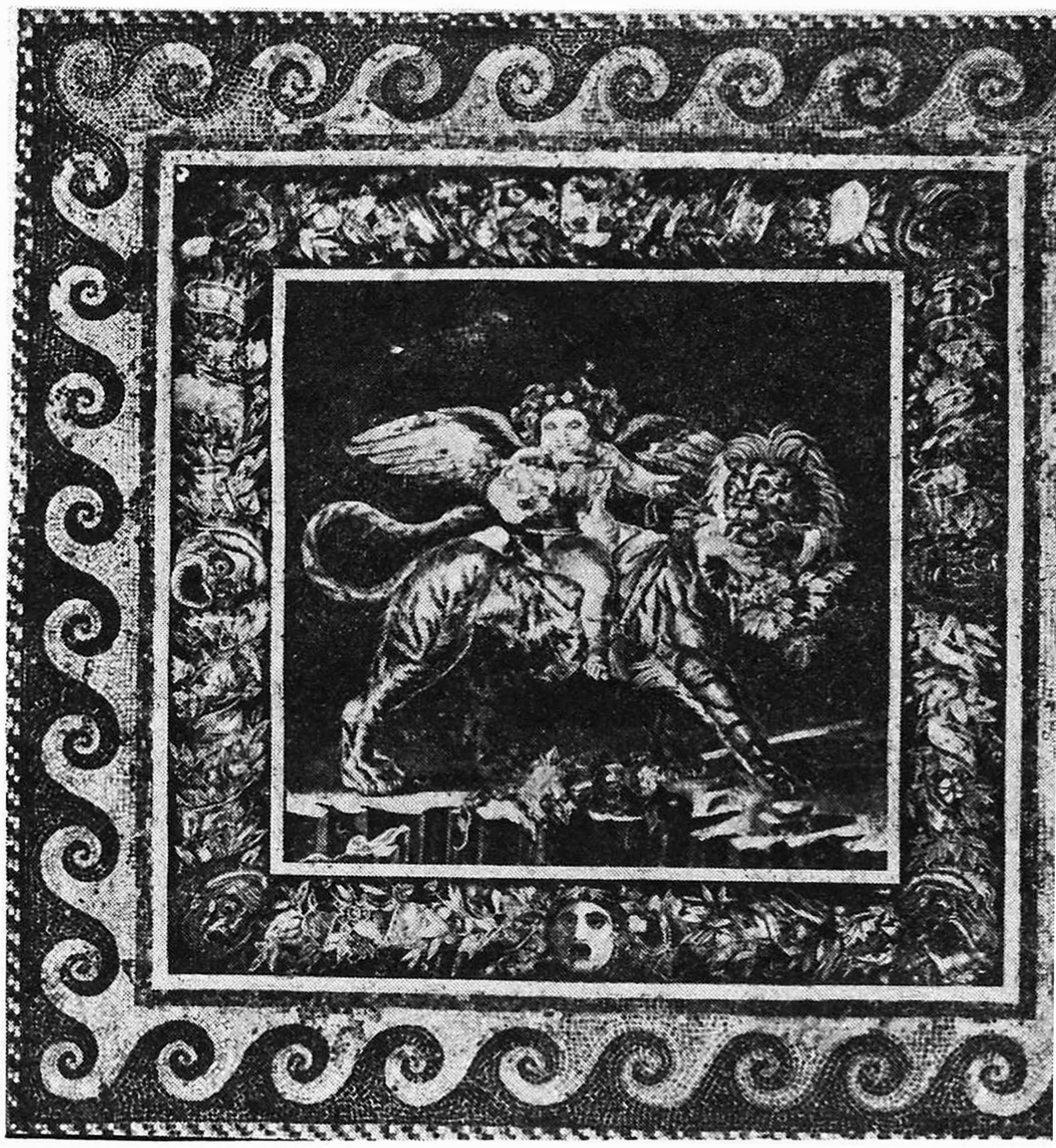


Fig. 11 - Dioniso che cavalca una tigre; dalla Casa del Fauno di Pompei (*Museo Nazionale di Napoli*).



Fig. 12 - Colombe che si abbeverano; da una casa di Pompei (*Museo Nazionale di Napoli*).

Fig. 13 - Esempio di «opus signinum»; da Pompei (*da Pernice*).

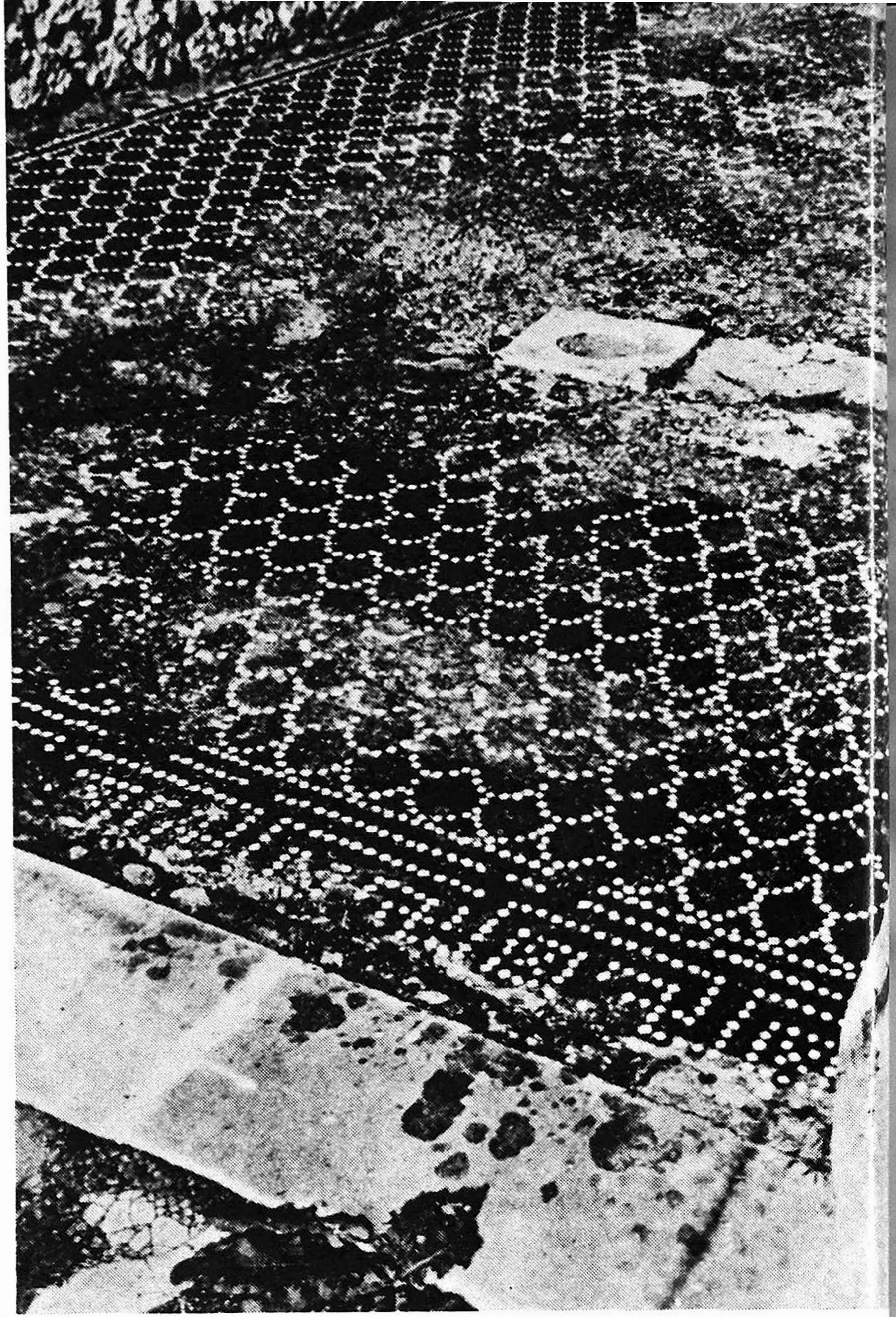
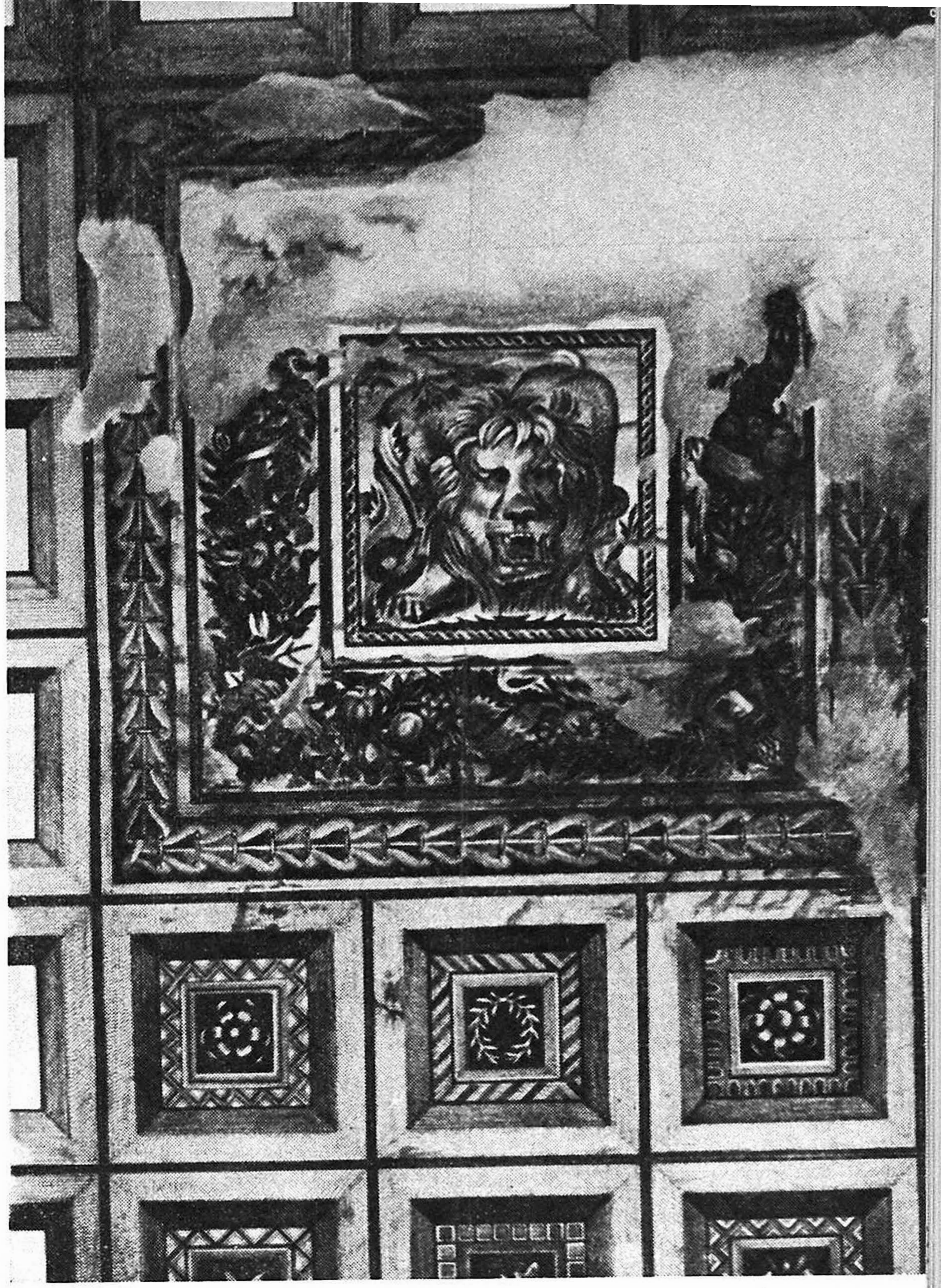




Fig. 14 - Esempio di «opus signinum»; da Pompei (*da Pernice*).

Fig. 15 - Mosaico da Teramo (*da M.E. Blake*).



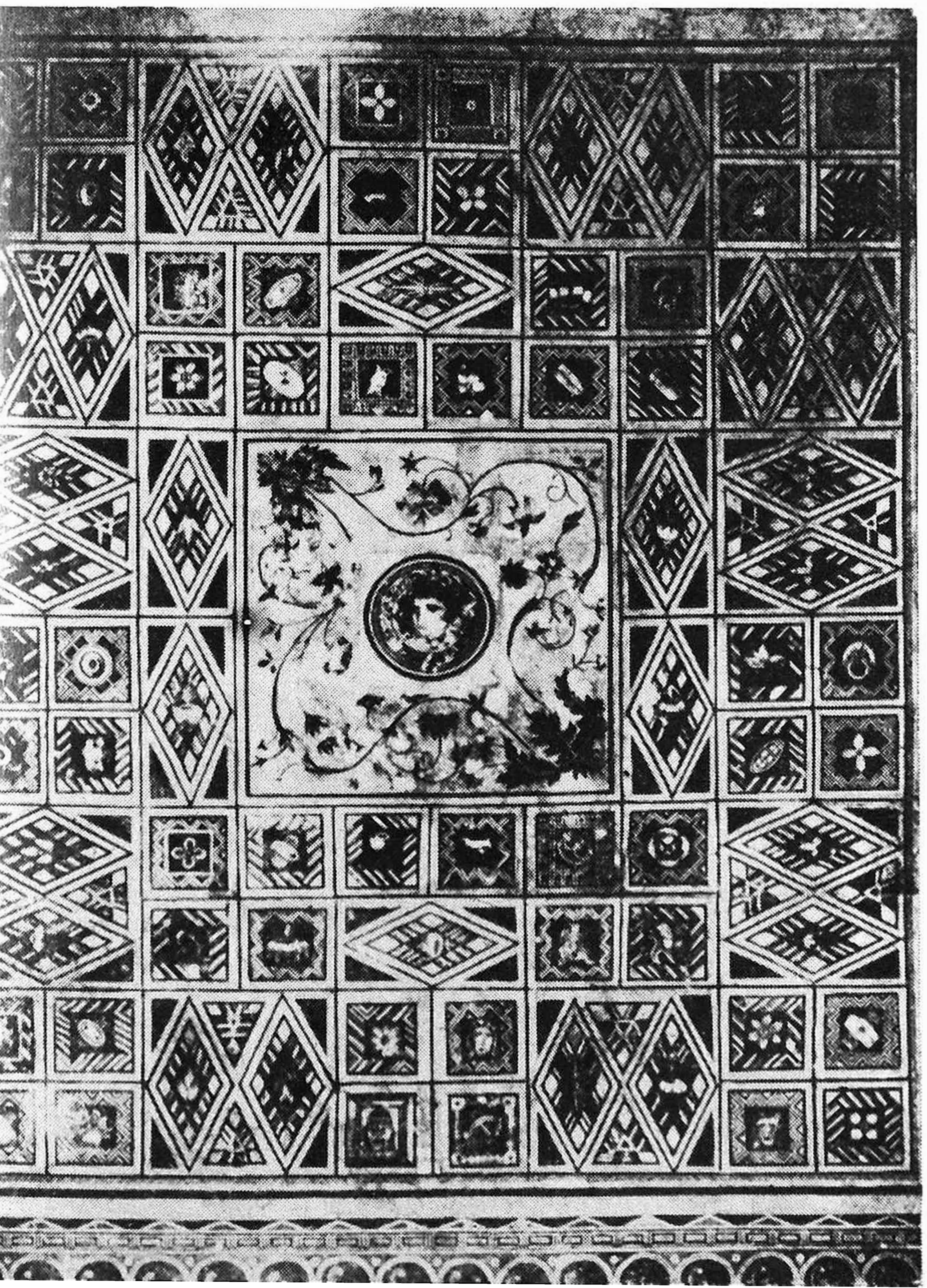


Fig. 16 - Mosaico a scomparti trovato nella Via Ardeatina (*Musei Vaticani - da Nogara*).

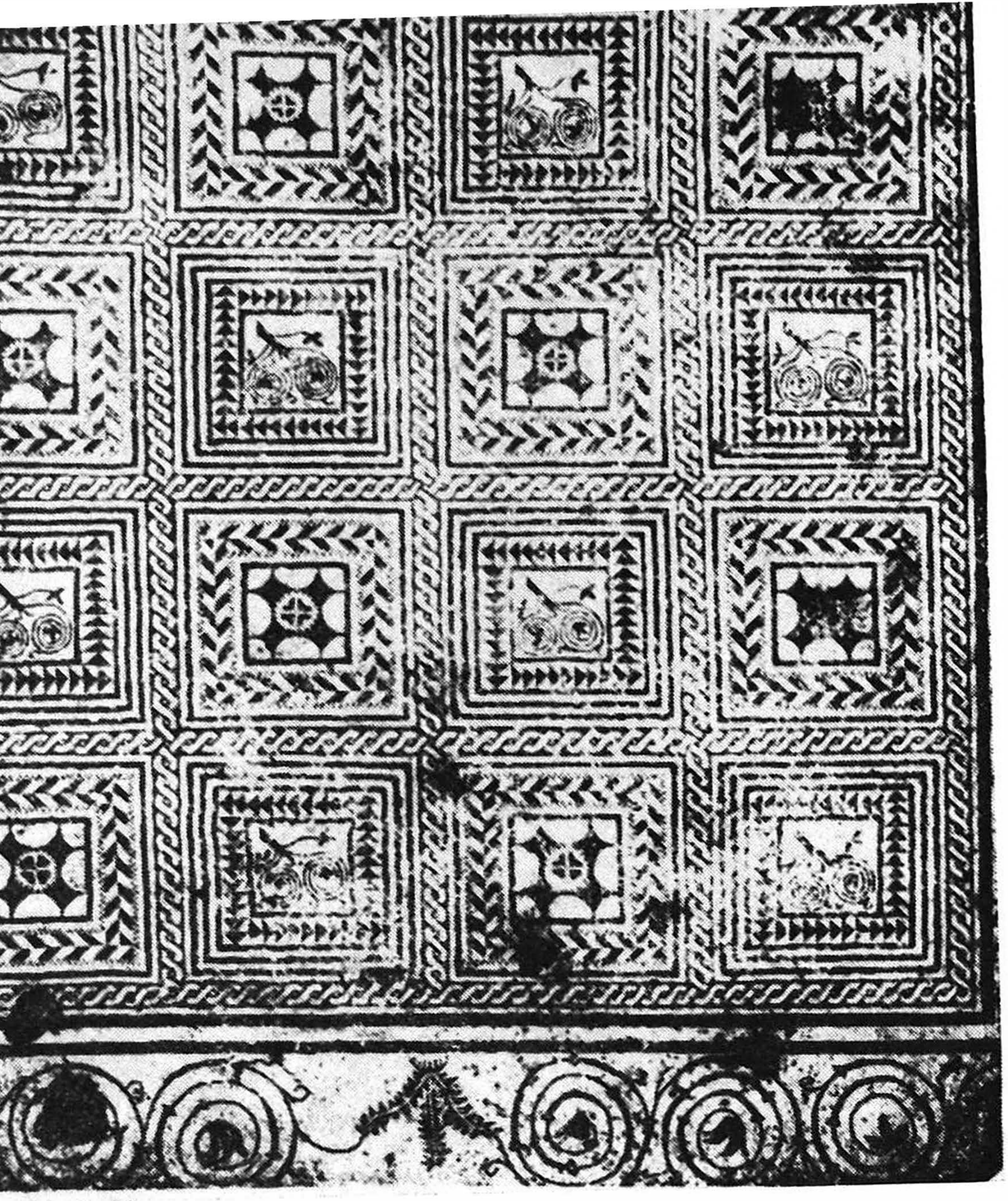


Fig. 17 - Musaico da Ostia (*da Becatti*).

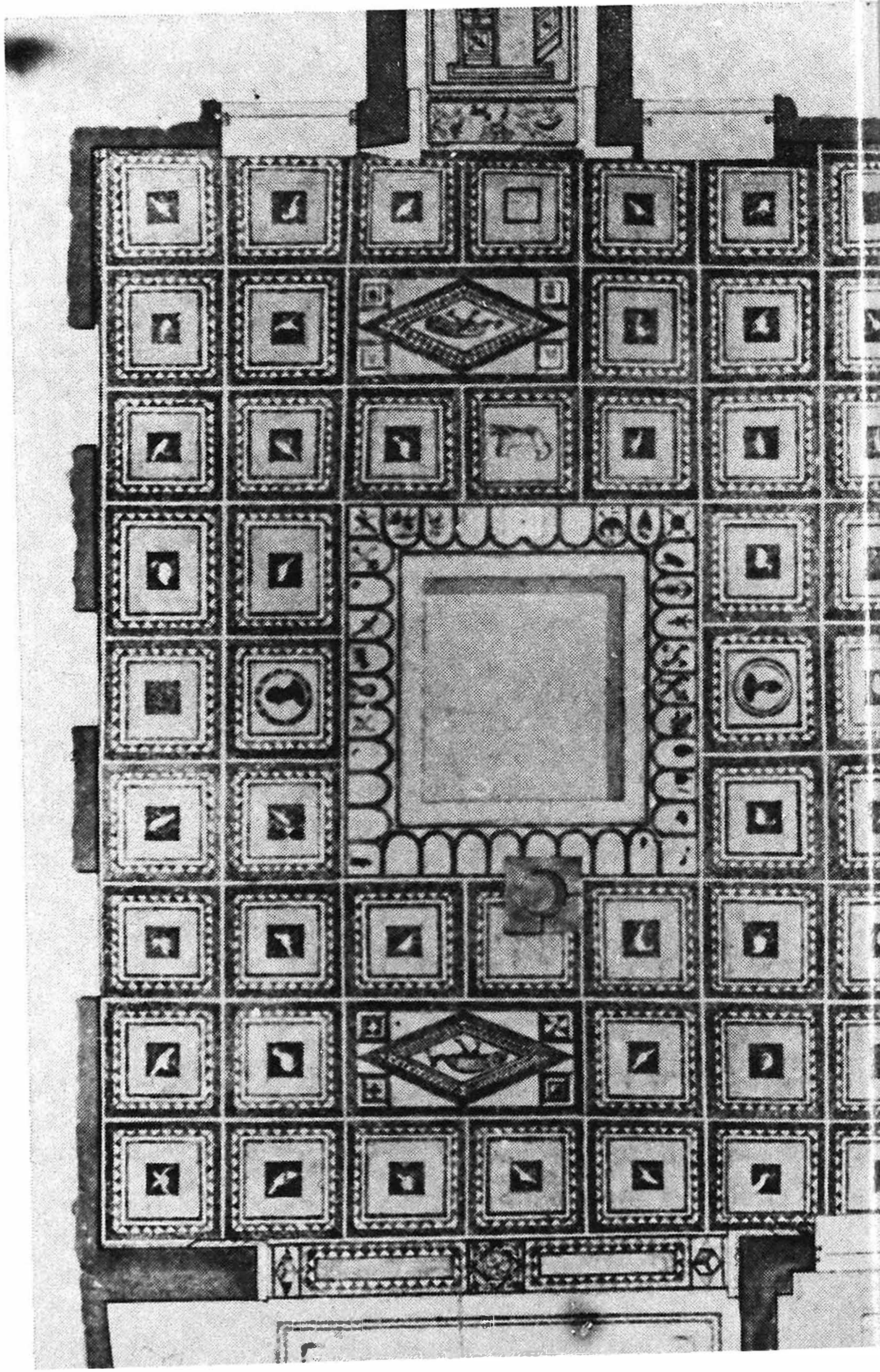


Fig. 18 - Pavimento dell'impluvium della casa di Paquius Proculus (*da Spinazzola*).

in quanto ornamento della casa, dunque sul mosaico nel suo più corrente aspetto.

Lascerò da parte i più antichi esemplari di mosaico fatto con ciottoli, che vanno dall'ottavo al sesto secolo avanti Cristo, per soffermarmi subito su un gruppo importante, che ci mostra un sistema decorativo pienamente sviluppato e che permette d'apprezzare al suo giusto valore la parte avuta dal mosaico nell'insieme della casa greca. E' un gruppo che appartiene alla Macedonia, e che è datato fra la fine del V secolo e la prima metà del IV avanti Cristo. Nel sito d'una città greca, *Olinto*, rasa al suolo nel 348, all'incirca a 80 chilometri a Sud-Est di Tessalonica, sulla penisola Calcidica, sono state trovate decine d'esemplari di questa decorazione del suolo.

L'esempio d'una sola casa della città basterà a illustrare le caratteristiche di quei pavimenti. Di dimensioni relativamente modeste (ventisei metri di facciata) la villa detta « della Buona Fortuna » (fig. 1) per via dell'iscrizione d'uno dei suoi mosaici, comprende ad Ovest due camere vaste, comunicanti a mezzo di una soglia piuttosto larga, ornate entrambe di mosaici dalle numerose figure, e, verso Est, due altre stanze assai più semplici. Il mosaico d'una delle camere a Ovest è circondato da una larga striscia di cemento grigiastro, soprelevata di quindici centimetri circa, il che permette di camminare intorno al mosaico e di posare sedili senza toccare il pannello centrale. Quest'ultimo (fig. 2) è rifinito da due striscie, l'una di onde ricorrenti, l'altra di duplici palme oblique. Il pannello figurato propriamente detto è composto da un alto fregio, il quale rappresenta un corteo di mènadi che circondano Diòniso, su una biga trainata da due pantere; sopra la testa del dio vola una vittoria alata, ed Ermete gli apre il cammino.

Il secondo mosaico figurato, di composizione non dissimile, copre interamente il suolo dell'altra stanza di ricevimento, e giunge fino alle pareti (fig. 3). Tre larghe striscie ornamentali circondano un quadro rettangolare bislungo, il quale rappresenta Teti seguita da due Nereidi a cavallo di mostri marini, che portano le armi foggiate da Efesto per Achille.

F. von Lorentz, nel suo studio fondamentale, apparso nel 1937 [2] ha dimostrato che gran parte dei motivi e l'intera composizione di questi mosaici fatti di ciottoli sono presi da tessuti, quali ci vengono rappresentati su alcuni vasi greci con figure rosse. La scoperta, ulteriore, di autentici tappeti antichi, conservati nel suolo della Siberia del Sud (Pazyryk) (fig. 4) e della Mongolia del Nord (Noin Ula) (fig. 5) ha poi confermato quell'ipotesi. Codesti tappeti, datati dal quinto al primo secolo prima dell'èra cristiana, sono formati, come i mosaici fatti con ciottoli, da molteplici bordure concentriche intorno a un pannello centrale rettangolare o quadrato, che può essere decorativo, o figurato. Un rilievo del palazzo del re assiro Sanhérib, conservato al Museo Britannico (fig. 6), mostra che quella forma di tappeto risale almeno all'inizio del settimo secolo prima della nostra èra. Una tradizione tre o quattro volte secolare, come minimo, ha ispirato la forma dei mosaici greci fatti con ciottoli.

I due altri pavimenti di questa casa d'Olinto, per le due sale a Est, sono d'un tipo assolutamente diverso. Il suolo è uniformemente coperto da ciottoli neri e bianchi, posati a file irregolari, i cui interstizi sono ampiamente visibili. Su questo fondo s'inserisce, in una delle due sale, un rettangolo bianco che reca un'iscrizione su una striscia nera concentrica, e sotto, un'altra, su un cartiglio trasversale. Nell'altra camera una ruota della fortuna, con quattro raggi al centro, spicca sopra un fondo simile, alla base del quale si snoda un cartiglio bianco con un'iscrizione a caratteri neri. Tutte le scritte esprimono voti di felicità (donde il nome « villa della Buona Fortuna »), la cui efficacia si pensava fosse rinforzata, senza dubbio, dall'immagine della ruota della Fortuna (che del resto si ritrova nei pavimenti di altre case di Olinto). Disegni diversi, dei quali ignoriamo il significato, un'ascia a doppio taglio, una croce iscritta in un quadrato, un'altra in un rettangolo, sono sparsi sul fondo, senza un ordine apparente.

Sui mosaici di *Pella*, altro sito macedone, benché rappresen-

(2) F. von Lorentz, *Bapbapwn* ὑφάσματα , dans Römische Mitteilungen, t. LII, 1937, pp. 165-222.

tino ai nostri occhi il punto massimo dell'arte del mosaico fatto di ciottoli, non possiamo soffermarci in questa sede. Dello stesso tipo di quelli di Olinto, pannelli figurati circondati da larghe striscie e da un gradino di cemento, si limitano a confermare quello che ci hanno insegnato i precedenti.

Una seconda fase nella storia del mosaico da pavimento si apre col *mosaico composto di tessere*, i cui esemplari più antichi, datati nel quinto decennio del III secolo avanti Cristo, furono trovati in Sicilia, a Morgantina, località Serra Orlando. Questo nuovo procedimento tecnico utilizza pietre tagliate a forma di cubi o parallelepipedi a spigolo vivo, che possono venire saldati strettamente, in modo da formare una superficie unita. Il leggero reticolo degli interstizi, caratteristico dei mosaici composti di ciottoli, scompare, e la tecnica ormai è pronta a imitare la pittura (fig. 7). La data remota dei mosaici di Morgantina, anteriori d'almeno mezzo secolo a tutti gli altri mosaici di tessere finora conosciuti, suggerisce che l'invenzione del procedimento appartenga alla Sicilia. Un testo di Ateneo (V, 206 e segg.) parla di alcune composizioni di mosaico, che rappresentavano scene dell'Iliade, per ornare una nave inviata in dono da Gerone II di Siracusa (270-227) a Tolomeo d'Egitto (247-222), e corrobora quest'ipotesi.

Un gruppo di mosaici di tessere, trovato a Pergamo, e datato fra il 190 e il 150 prima della nostra era, ci mostra come la tecnica fosse giunta in essi a un grado di perfezione, dopo di allora mai sorpassato. Mi contenterò di presentarvi uno dei più notevoli mosaici di quel sito; e venne ideato seguendo lo stesso schema che regge i pavimenti di Olinto. Il tappeto propriamente detto ricopre una sala quadrata, di otto metri e mezzo di lato, ed è un quadrato di sei metri e mezzo. Era circondato da una striscia di grossolano mosaico bianco, larga m. 1,03, che arrivava fino alle pareti e sostituiva dunque la striscia soprelevata, di cemento grigiastro, che circondava i mosaici di Olinto. In epoca romana venne tolto, con gran cura, il riquadro centrale e un largo fregio tutt'intorno, che probabilmente conteneva una ricchissima decorazione. Andando dall'esterno verso l'interno, l'am-

pia striscia bianca era seguita da un'altra striscia, rossa più sottile, e da una terza, bianca, abbastanza larga. Il tappeto propriamente detto, di forma quadrata, è circondato da una duplice striscia di torri merlate, rimaste dal fregio che venne tolto, e da un seguito di striscie concentriche, fra cui un fogliame popolato, d'uno squisito stile illusionista, da annoverare fra le più belle realizzazioni che in questa tecnica ci abbia lasciato l'antichità (fig. 8), poi una striscia di onde ricorrenti e una greca. Il quadrato al centro, ormai vuoto ma dov'è rimasta la firma dell'artista, misura m. 1,60 di lato.

Un mezzo secolo più tardi, circa, troviamo lo stesso tipo di pavimento nell'isola di Delo che, dopo Pergamo, è il massimo centro di studi per il mosaico di tessere greco. E' da citare l'esauriente raccolta pubblicata da Ph. Bruneau (silloge che riunisce non meno di 353 segnalazioni, centoventi delle quali riguardano mosaici ornamentali, e alcune perfino figurati) ([3]). Il mosaico che stabilisce un legame con lo stile di Pergamo orna il peristilio nella casa detta *dei delfini*, per via della decorazione del pavimento, i cui quattro angoli racchiudono gruppi di delfini, guidati da amorini (fig. 9). Per motivi archeologici che sarebbe troppo lungo esporre qui, quasi tutti i mosaici di Delo, fra cui quello dei delfini, sono da assegnare al periodo compreso fra il 30 e l'88 avanti Cristo; l'ultima data è quella d'una grave devastazione della città, per mano di Mitridate. Il mosaico dei delfini, benché non identico a quello di Pergamo, gli è tanto vicino nella composizione da farmi sembrare impossibile il separarli nel tempo.

Una striscia bianca, che mi sembra fatta di schegge di marmo, larga da 1 metro a 1.30 (non è compresa nel disegno che presento) circonda un tappeto quadrato di m. 3,60 di lato, all'incirca. Come a Pergamo, le striscie intorno occupano suppergiù i tre quarti della superficie, e sono dello stesso tipo. Una striscia di torri merlate lo circonda all'esterno, poi viene un disco orlato da due strisce di onde ricorrenti, che fiancheggiano un meandro

([3]) *Exploration archéologique de Délos,* PH. BRUNEAU, *Les mosaïques,* Paris 1972.

in prospettiva. Viene poi un fogliame di tipo assai particolare, un intreccio semplice, una bella ghirlanda, in gran parte andata persa, e una striscia di perle e fusarole intorno al medaglione centrale, decorato con un rosone molto lacunoso. E' proprio lo schema del mosaico di Pergamo, leggermente modificato per via della forma circolare del medaglione centrale e delle sue cornici.

Altri mosaici di Delo, di forma rettangolare o quadrata, sono anch'essi circondati da parecchie cornici (fig. 10), fra cui le più frequenti sono onde ricorrenti, gli intrecci semplici, le greche. Le strisce nere o rosse delimitano il tappeto all'esterno. Il gradino di cemento di Olinto e di Pella viene sostituito da una larga cornice di schegge di marmo bianco, probabilmente il materiale meno costoso, nell'isola, per la fabbricazione dei pavimenti.

Riassumendo, direi che il mosaico greco ed ellenistico, di cui ho mostrato alcuni esempi tipici, serba sino alla fine il marchio della sua origine, che consiste nel *tappeto*. Tuttavia, è una regola che comporta alcune eccezioni: abbiamo visto i mosaici apotropaici di Olinto. Due pavimenti di Delo si allontanano ugualmente dallo schema del tappeto: uno di essi è una dama di tessere nere e bianche (BRUNEAU 45) e che copre il suolo dell'intera stanza, fino alla base delle pareti; sono persuaso che venne fatto a scopo utilitario. L'altro, che decora il suolo, a livello più basso, di un *impluvium,* disegna una quadrettatura di linee nere su fondo bianco, dovuta senza dubbio a influssi latini.

Dunque, il mosaico a forma di tappeto è quello dell'epoca greca ed ellenistica; non ha legami con l'architettura e la decorazione d'insieme, più di quanti ne abbia un vero e proprio tappeto, sistemato sull'impiantito. Rallegra e arricchisce l'aspetto dell'ambiente senza assolutamente essere legato alla decorazione dei muri.

I mosaici famosi di alcune case pompeiane, come la *casa del Fauno*, che datano dal tempo di Silla, sono tipici esempi del mosaico ellenistico in Occidente. Dobbiamo dolerci che siano stati studiati solo i quadri, trascurando l'insieme dei pavimenti, studio che ormai non è più possibile intraprendere. Quadri famosi, la *Battaglia d'Alessandro, Dioniso bambino che cavalca una tigre*

(fig. 11), *Le colombe che bevono in una coppa* (fig. 12), sono stati strappati dal luogo d'origine e trasportati al Museo di Napoli senza che nessuno si sia preoccupato del pavimento intorno. Le poche informazioni che ancora è possibile spigolare sull'argomento lasciano intravvedere schemi non lontani da quelli dei mosaici ellenistici. Il quadro, posto al centro della stanza, era circondato da varie cornici, che spiccavano su un fondo di tessere bianche. Questo fondo era circondato, all'esterno, da una striscia scura, generalmente nera o rossa, vicina alla parete. Il numero delle strisce sembra essere stato meno alto che nei mosaici ellenistici dell'Est; e la sequenza dei motivi ornamentali, meno rigorosa.

* * *

Il mosaico romano, o meglio greco-romano, per i numerosi legami che l'uniscono a quello del periodo anteriore, apre un capitolo interamente nuovo nella storia di questa tecnica. E' anche il più importante; a causa dei numerosi documenti pervenutici, del considerevole spazio di tempo che occupa, e dell'estensione dei territori sui quali i documenti sono suddivisi. Segna la diffusione del mosaico da pavimento dalla penisola Iberica all'Ovest, fino all'Iran per l'Est; dall'Egitto a Sud, fino alle isole britanniche al Nord. Iniziato nel secondo secolo prima dell'èra cristiana, il mosaico greco-romano da pavimento resisterà in Occidente fino al quinto secolo e in Oriente fino all'inizio delle lotte iconoclaste.

Questo passaggio, dal mosaico ellenistico al mosaico greco-romano, è avvenuto lentamente, senza fratture. Del resto siamo ben lontani dal conoscere tutte le fasi d'una mutazione che si svolge in modo diverso nelle diverse province dell'impero. Fin dalla metà del secondo secolo avanti Cristo si fa strada in Italia una nuova concezione del mosaico da pavimento, e si estende a poco a poco in tutte le province latine. Una corrente innovatrice, ma che non raggiunge tutta la propria ampiezza se non durante il primo secolo avanti Cristo. Si crea una categoria di pavimenti, che all'inizio, non v'è dubbio, rispondeva soprattutto più a una necessità di *confort,* che a quella d'un abbellimento nell'interno della casa. Verrà eseguita con una tecnica ignorata in terra greca,

l'*opus signinum* ha preso il nome dalla città italica di *Signae,* la cui argilla era famosa per la bellezza del color rosso intenso. Alcuni pavimenti eseguiti in *opus signinum*, trovati a Pompei, in Sicilia a Morgantina, e altrove, sono ornati da leggeri disegni geometrici, quadrettature dritte oppure oblique, doppio meandro, embricature (fig. 13), stelle con otto losanghe (fig. 14), provenienti in parte dalle decorazioni del soffitto. Il principio del tappeto isolato viene lasciato in disparte; il suolo è considerato come un tutto omogeneo, d'ora in poi la sua decorazione farà parte integrante della stanza, allo stesso modo delle pareti e dei soffitti. Questa concezione nuova determinerà l'evoluzione dello stile per i mosaici dei secoli futuri. L'avvicinarsi progressivo dei canovacci del soffitto e del pavimento trasformerà totalmente l'aspetto del mosaico al suolo.

L'*opus signinum* ha preparato la via al mosaico di tessere bicromate, nere e bianche, creazione tipicamente romana, che durante il primo secolo avanti Cristo gli si sostituirà, prendendone a prestito tutti i suoi ornamenti. Il tappeto ellenistico permane durante un certo periodo ancora, ma per sparire all'epoca imperiale. Il mosaico nero e bianco erediterà tutti i motivi d'ornamentazione anteriore, che trasformerà in schemi geometrici a due dimensioni. Esso li accoglie nella metropoli e li trasmette alle province, dove cominciano ad apparire con un ritardo cronologico da venti a cinquant'anni.

L'imitazione dei soffitti a cassettoni è uno dei lineamenti caratteristici del mosaico romano con tessere, fin dall'epoca repubblicana. Alcuni esempi ci permetteranno di seguirne, per la durata d'un secolo, il progressivo schematizzarsi. Prima di tutto, occorrerà parlare d'un mosaico di *Teramo* (fig. 15), nell'Italia centrale. Introdotto nei nostri studi da M.E. Blake, dopo di lei venne esaminato da E. Pernice che la trovò una quarantina d'anni fa in pessimo stato di conservazione nella cantina d'un palazzo della città suddetta. Ne ignoro la sorte attuale ([4]). Gra-

([4]) F. SAVINI, *Una domus privata romana recentemente scoperta nell'antico suolo d'Interamnia Praetuttiana,* 1893.

zie ai particolari annotati dal Pernice, e che erano sfuggiti allo scopritore, fu possibile ritrovarne quasi integralmente la composizione. Su un quadrato di circa quattro metri, comprende all'esterno una larga striscia bianca, che giunge fino alla parete, e un'altra verso l'interno, nera, che circonda il tappeto propriamente detto. Quest'ultimo è diviso in 7 cassettoni per 7, in maniera perfettamente illusionista, tre per tre dei quali, al centro, sono sostituiti da un bel quadro in *vermiculatum* che rappresenta un leone ruggente, visto di fronte.

Un gruppo di tre pavimenti di canovaccio non dissimile proviene da Roma o dai suoi dintorni. Il più importante dei tre, rinvenuto sulla via Ardeatina, pavimentò per parecchio tempo la *Stanza di Eliodoro* in Vaticano, di dove è stato recentemente rimosso (fig. 16). Venne datato al II secolo, oppure all'inizio del III d. C., fino a quando la signora Morricone Matini lo restituì correttamente all'epoca repubblicana (metà del I sec. a. C.) ([5]). Composto sullo stesso canovaccio del mosaico di Teramo, presenta tuttavia un aspetto assolutamente diverso. Diviso in 6 per 5 grandi scomparti quadrati, suddivisi gli uni in quattro scomparti più piccoli, gli altri in due losanghe, il cui asse è alternatamente parallelo all'asse verticale od orizzontale del pavimento. Un terzo gruppo di grandi scomparti comprende due quadrati e una losanga; infine, quattro rettangoli ornati da losanghe fiancheggiano un quadro centrale, il quale occupa lo spazio di 2 per 2 grandi scomparti. Esso contiene, al centro, una testa di Medusa posta su uno sfondo di fogliami che escono da due cespi d'acanto, situati nei due angoli opposti sulla diagonale. Nella parte bassa del pavimento, un largo fregio ad archetti; nella luce di ognuno di essi è rifugiata una nave, di cui soltanto la prua è visibile.

Mentre a Teramo ci troviamo di fronte a una fedele imitazione di soffitto a cassettoni, qui abbiamo soltanto una quadrettatura ornamentale che pare aver coperto l'intero suolo della

([5]) MORRICONE MATINI, *Mosaici romani a cassettoni del 1° secolo avanti Cristo,* in « Archeologia classica » XVII, 1965, pp. 79-91.

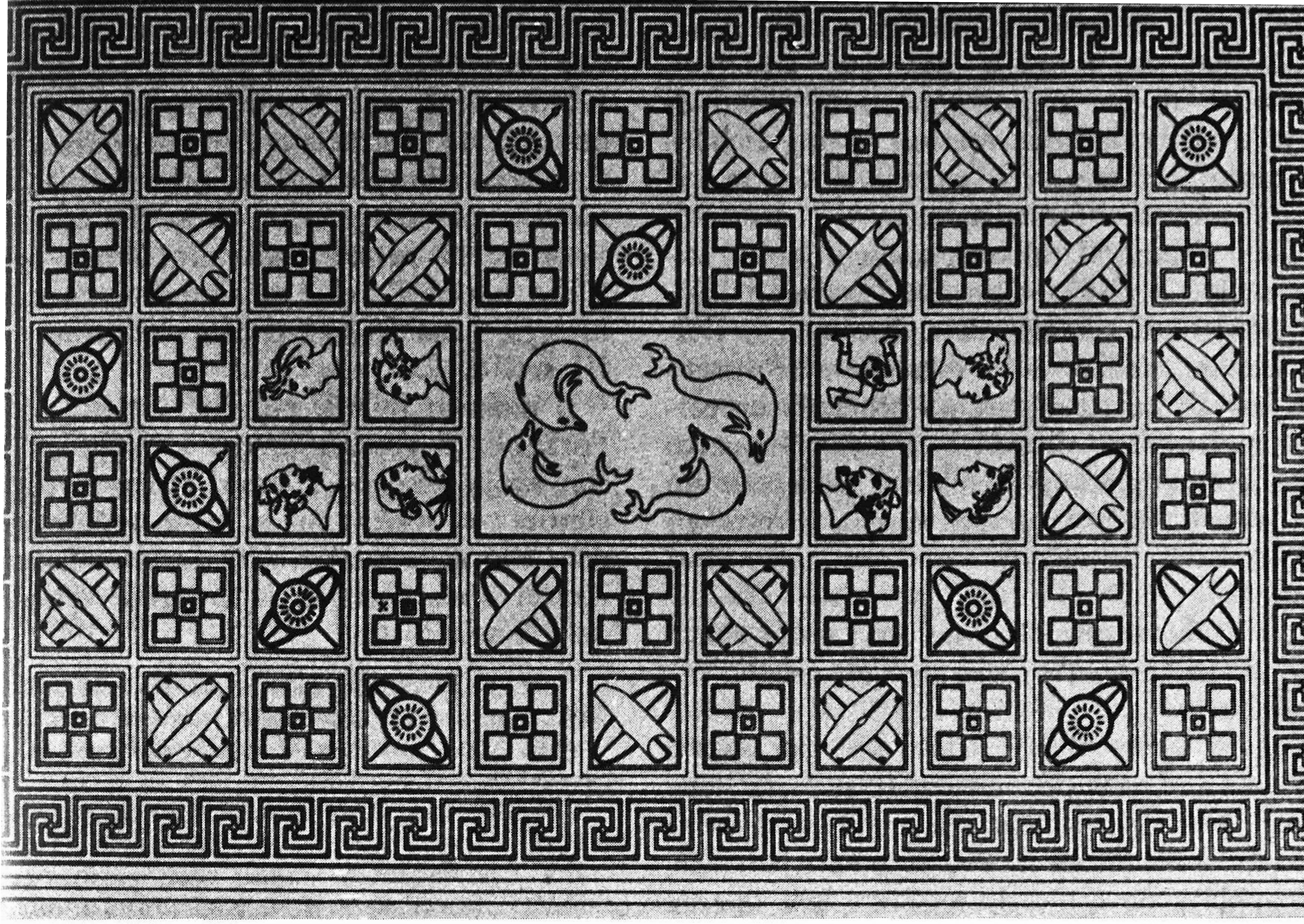


Fig. 19 - Pavimento da terme di Ostia (*da Becatti*).



Fig. 20 - Musaico della Casa degli Augustali di Ostia (*da Becatti*).

Fig. 21 - Cupola della Villa Adriana (*da Ponce*).





Fig. 22 - Pavimento della Casa di Bacco e Arianna a Ostia, particolare (*da Becatti*).

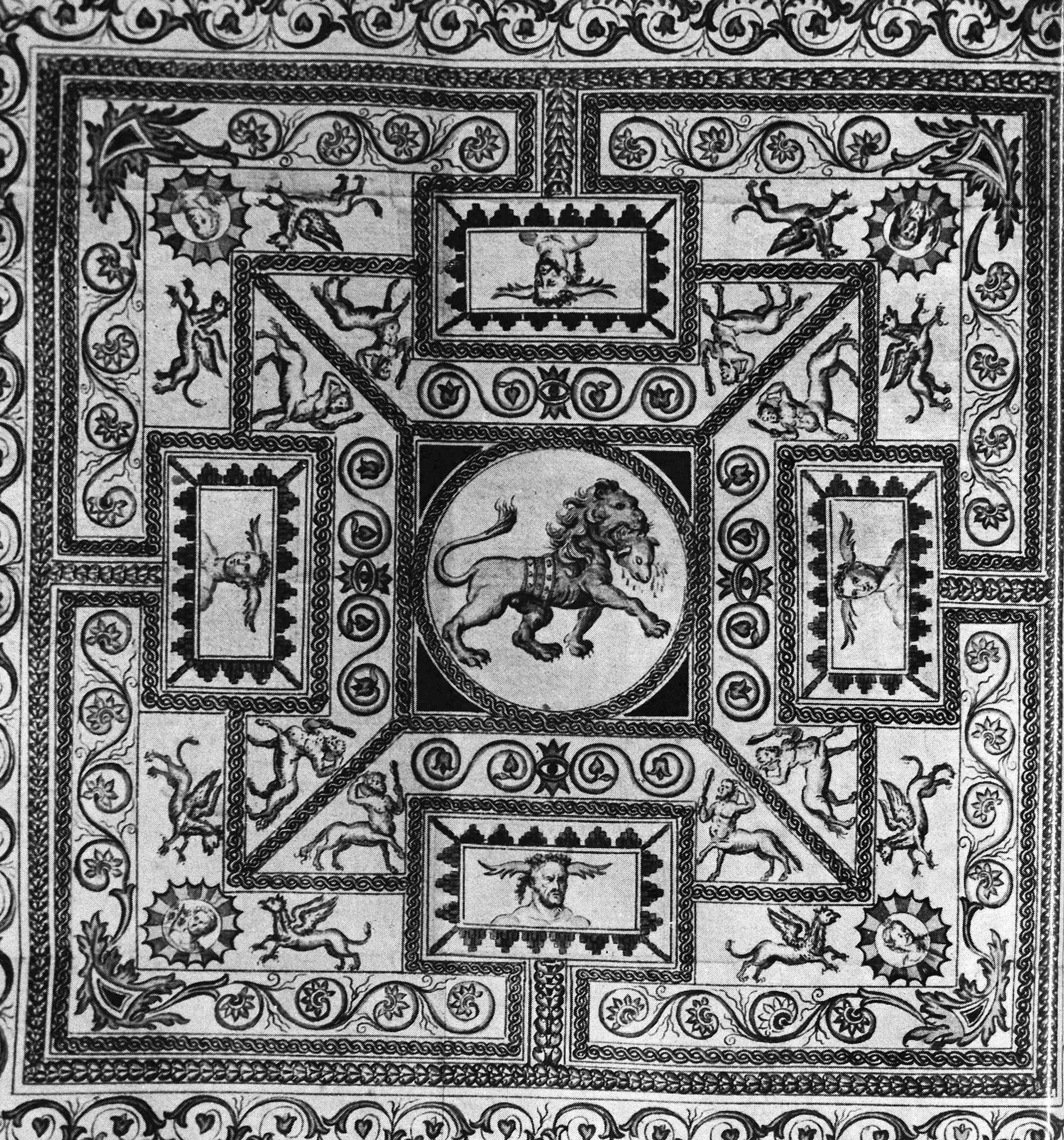


Fig. 23 - Disegno del pavimento di un mosaico perduto da Tourmont (*Giura*).

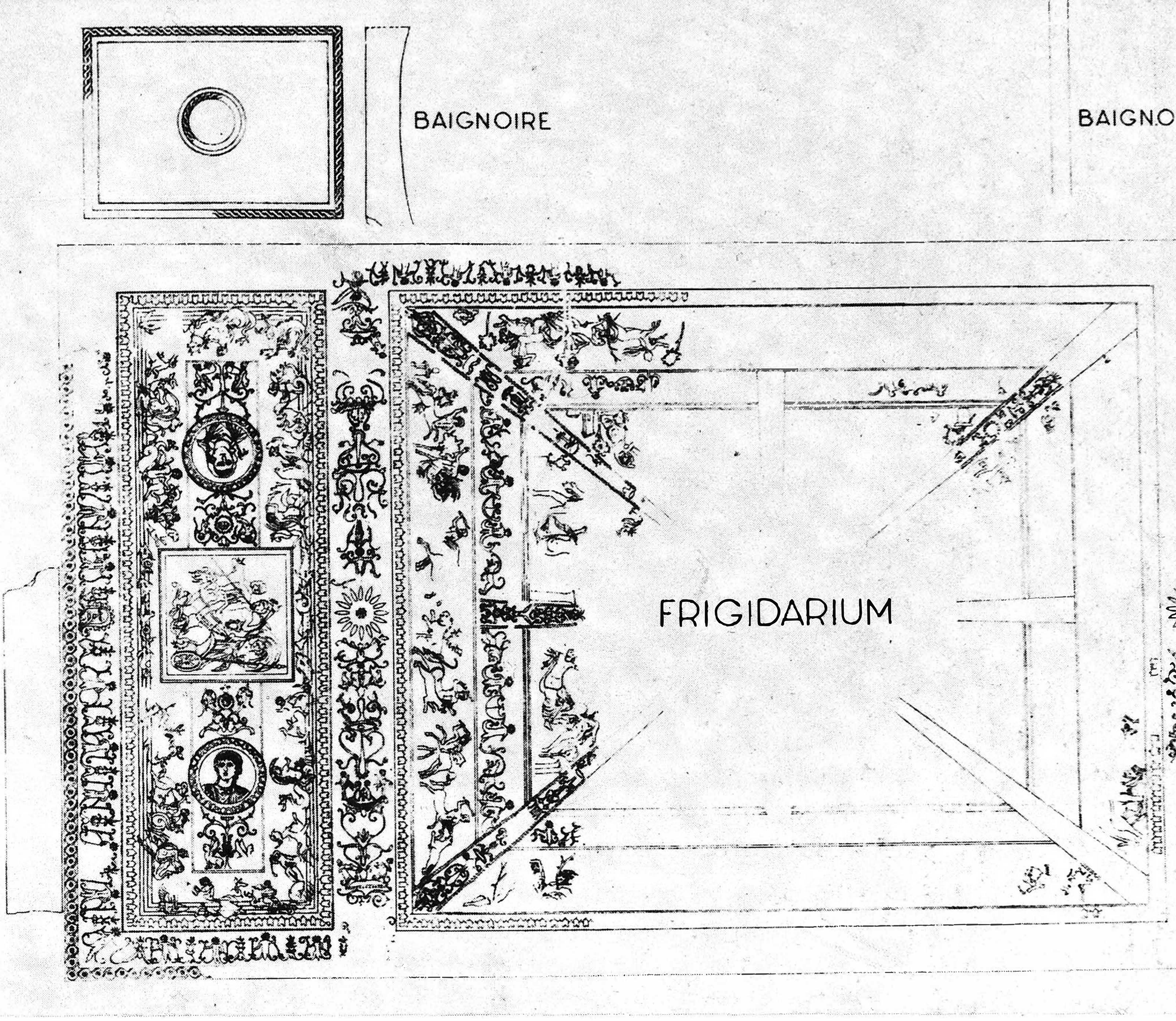


Fig. 24 - Disegno di un musaico pavimentale da Acholla (*Tunisia; da G.Ch. Picard*).



Fig. 25 - Mosaico delle Terme di Nettuno a Ostia (*da Becatti*).

Fig. 26 - Mosaico delle Terme dei Sette Sapienti a Ostia (*da Becatti*).



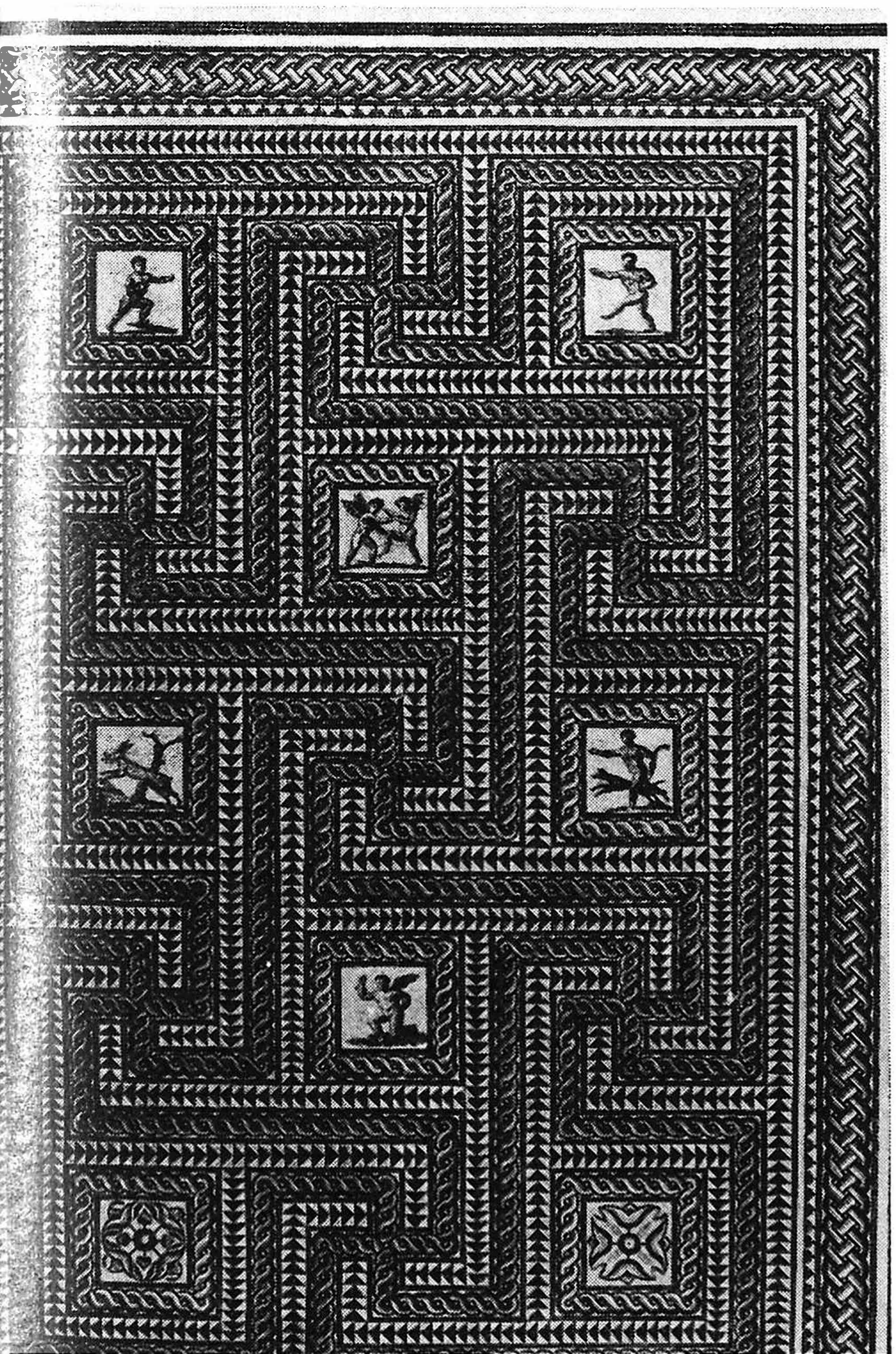


Fig. 27 - Mosaico da Vienne (*dall' Inventaire, n. 161*).

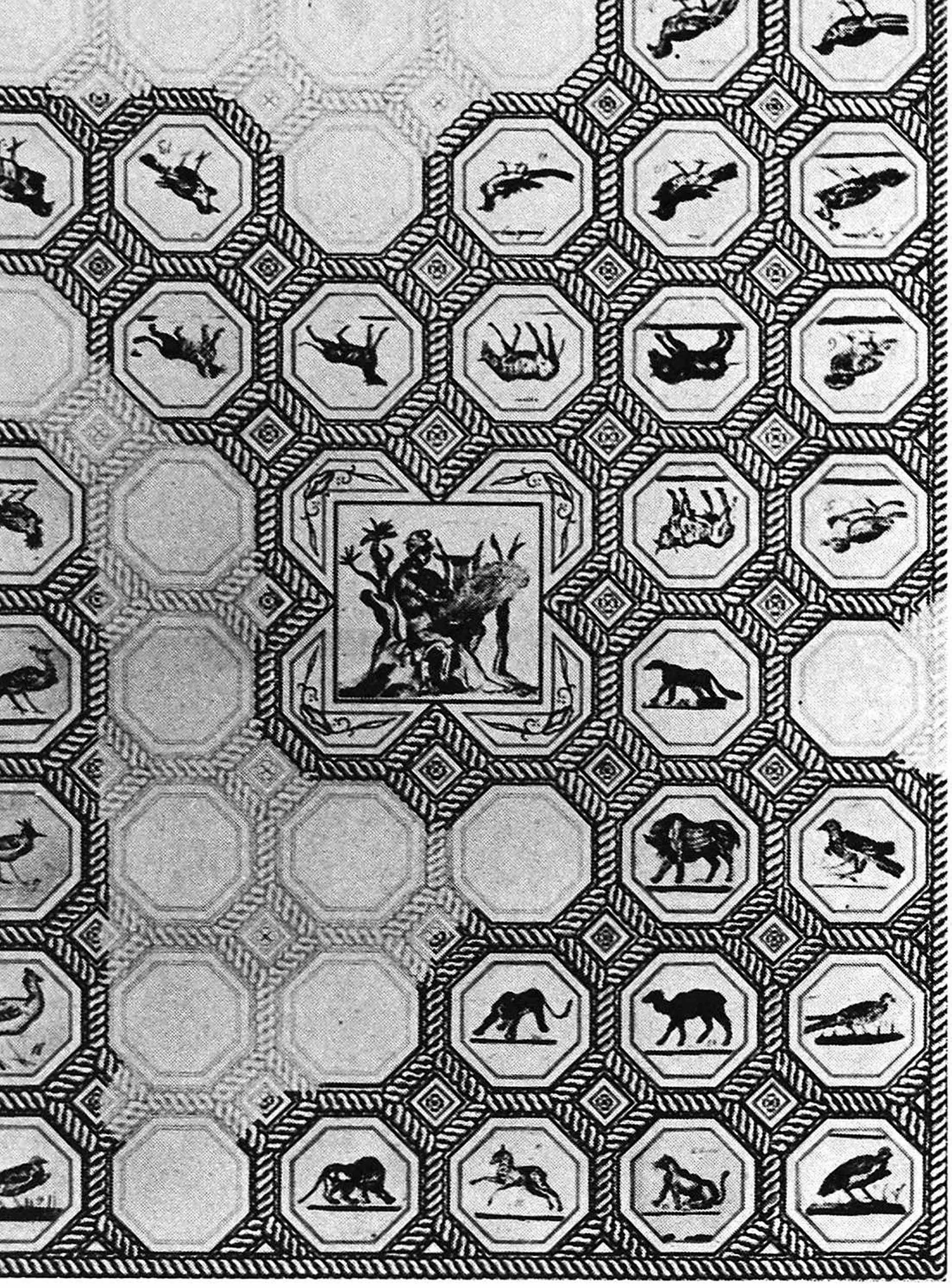


Fig. 28 - Mosaico di Orfeo, da Vienne (*da H. Stern*).

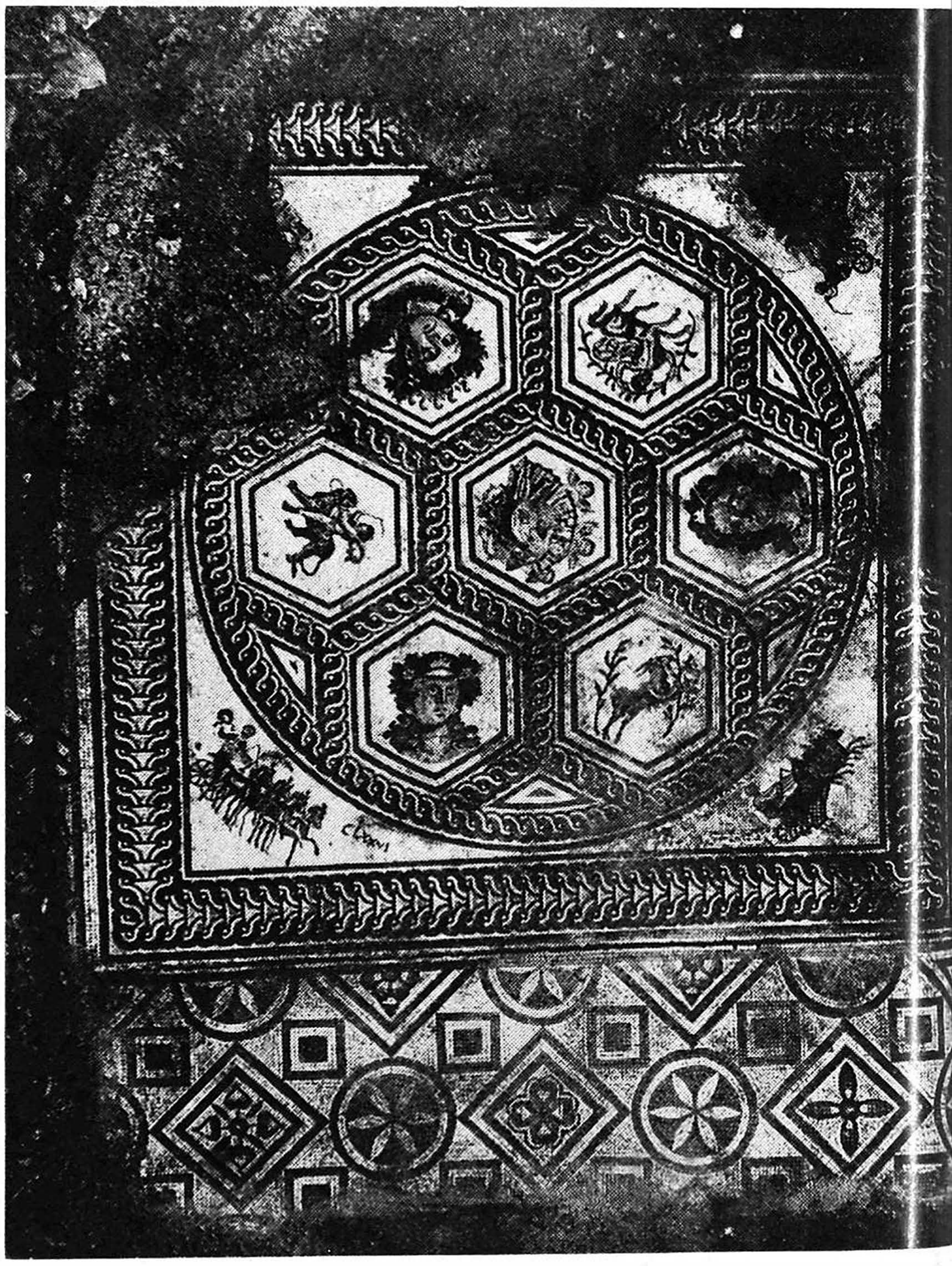


Fig. 29 - Mosaico da Vienne (*dall' Inventaire, n. 217*).

stanza. A meno di scoperte nuove, e che mi paiono poco probabili, oso affermare che questo tipo di composizione non è mai esistita nel mosaico greco, ed è anzi contrario all'estetica di quei mosaici. In compenso si andrà moltiplicando, sempre più geometrico, in Italia e d'ora innanzi farà parte del repertorio del mosaico greco-romano in occidente.

Tre altre pavimentazioni, di questo tipo sono situate nel I secolo della nostra èra, una all'inizio, le altre due verso la metà del secolo.

Il più antico è un pavimento di Ostia (numero 427 del Becatti, *Mosaici di Ostia,* tavola LXII) che misura m. 4,40 per 4,60 e scende in linea diretta dal tipo dei due pavimenti che abbiamo testè esaminato (fig. 17). Gli scomparti sono circondati da cornici ornate, come nel mosaico della via Ardeatina, benché i motivi ornamentali: triangoli sovrapposti e spine di pesce, siano meno variati e differenziati. Tuttavia, la differenza essenziale che separa questo pavimento dagli antichi è altrove: gli scomparti sono sprovvisti di qualsiasi carattere illusionista, un doppio intreccio li separa gli uni dagli altri, alternativamente riempiti da un ramo di spirali stilizzate e da una figura ottogonale dai lati concavi. I cassettoni sono diventati una rete quadrettata a due dimensioni.

Il suolo dell'*atrium* della casa di Paquius Proculus a Pompei (I, 7, 1) è ricoperto, intorno a un *impluvium* quadrato, da cinquantadue cassoni quadrati ornati da maschere, da volatili, da busti e da oggetti diversi (conservati solo parzialmente), e da due losanghe ciascuna delle quali occupa lo spazio di due scomparti (fig. 18). L'*impluvium* è circondato da un fregio in forma d'archetti che ricorda quella del mosaico della via Ardeatina. Al contrario del mosaico ostiense che abbiamo esaminato, questo è policromo, ma solo limitatamente. Le linee che disegnano il cartone, cioè le cornici degli scomparti, sono fatte d'una striscia larga, d'una fila di triangoli scalinati, e d'un orlo sottile, tutti neri su fondo bianco; le losanghe, i quadrati che le contengono e le arcate sono ugualmente neri su fondo bianco. Soltanto i motivi all'interno sono polìcromi, con utilizzazione

abbastanza abbondante di tessere di vetro. Prevale l'impressione d'una quadrettatura a due dimensioni, senza alcun effetto illusionista.

All'incirca lo stesso si può dire di un altro pavimento dello stesso tipo ad Ostia (BECATTI n. 68, tav. CXXII e CXXIII, fig. 14), che copriva il suolo d'una grande sala di terme (13 metri per 9). Il canovaccio, nero e bianco, differisce di poco dai precedenti: 6 per 12 scomparti, due per tre dei quali, al centro, sono sostituiti da un quadro che rappresenta quattro delfini (allusione alla funzione termale dell'edificio); gli altri scomparti hanno al centro alternatamente scudi crociati, e quattro quadrati piccoli tangenti a un quinto, nel mezzo. Da un lato e dall'altro del pannello centrale 2 per 2 scomparti rinchiudono la testa dei quattro venti e la personificazione di quattro province romane, Egitto, Sicilia, Africa e Spagna. Le strisce intorno agli scomparti sono tralicciate. Anche qui il ricordo dell'immagine del soffitto si è allontanato, tranne in un punto: gli scudi crociati fanno parte della decorazione tipica dei soffitti a cassettoni, un esempio dei quali è stato ricostituito nel criptoportico della *Via dell'Abbondanza* a Pompei, datato all'epoca repubblicana.

Due altri pavimenti ostiensi possono illustrare il persistere, più che l'evolversi, dei cartoni, a Ostia, nei secoli che seguono. Entrambi conservano lo schema iniziale, variando soltanto i motivi della riempitura. Il pavimento del *triclinium* in una casa vicina al Serapeo (BECATTI, numero 283, tavola CIII) dell'epoca di Adriano, è policromo e illusionista; presenta oggetti, volàtili, alimenti, ed è circondato da una bellissima cornice con mensole, disegnata in una prospettiva assolutamente corretta, il che non impedisce che gli scomparti siano a due dimensioni, disegnate da un doppio intreccio. Il pavimento dell'edificio degli Augustales (fig. 20), dell'inizio del quarto secolo, è nero e bianco, come l'antica pavimentazione di questa serie, cui si avvicina anche per i motivi della riempitura che, tranne nei càntari, sono geometrici e vegetali.

Questa evoluzione del canovaccio a Ostia è esemplare del-

l'evoluzione che seguì in tutto l'impero. Uno degli schemi-base della scuola del Rodano in Gallia si distinguerà dai modelli italici solo a causa della policromia, di rigore, e per i motivi della riempitura.

Altri canovacci, prefigurati negli abbozzi che ricoprono a volte il suolo lavorato con l'*opus signinum,* ispirati ugualmente a disegni di soffitti, penetrano nei mosaici di tessere e vi rimangono per tutta la durata della loro esistenza: graticci a nido d'ape, stelle con otto losanghe, circoli secanti...

Altre due correnti di stile italico, del I quarto del secondo secolo dopo Cristo, hanno avuto un influsso non meno decisivo sull'evoluzione dello stile nel settore latino dell'impero. Intendo parlare dei mosaici in stile « floreale », così chiamato da G. Ch. Picard ([6]) e dei mosaici a soggetto figurato, particolarmente marino, che comparvero entrambi sotto Adriano, e in ambiente romano.

I primi formano un gruppo omogeneo, e numerosi esemplari coprono il suolo di parecchie stanze degli *Ospedali,* nella villa di Adriano a Tivoli. Altri vennero rinvenuti a Ostia, dove se ne contano una diecina, compresi all'incirca fra l'anno 120 e l'inizio del terzo secolo. I canovacci geometrici, circoli e ottagoni tangenti, grandi e piccoli cerchi intrecciati, motivi polilobati, dischi coperti di fusi a raggio, assumono un aspetto vegetale attraverso il lieve rigonfiarsi delle linee del canovaccio, quasi sempre curve e sempre ornate di foglie e fiorellini. La strada è ormai aperta a una completa trasformazione dei canovacci geometrici. Se fino all'inizio del secondo secolo soltanto i soffitti a cassettoni hanno ispirato il repertorio ornamentale dei mosaicisti, lo stile floreale favorirà un avvacinamento ad altri schemi, più liberi. Dei soffitti della villa di Tivoli, disegnati da Ponce ([7]), trovano riscontro, l'uno in un pavimento degli *Ospedali,*

([6]) G.Ch. Picard, *Actes du Ier Colloque International de la mosaïque antique,* Paris 1965, pp. 125-139.

([7]) G.Ch. Picard, *Arabesques des Bains de Titus et de la maison de Livie à Rome,* Paris 1789, tavv. 1 e 12.

l'altro in uno dei più bei mosaici di Ostia (*caseggiato di Bacco e Arianna*), datato dal Becatti nel 139 (BECATTI, *op. cit.* n. 292). Uno di essi è un graticcio di grandi cerchi, i quali, è vero, formano un sistema assai più compòsito sulla volta che sul pavimento; ma il cartone-base, tracciato sulla volta mediante sottili reticoli doppi, è esattamente lo stesso. Ancora più sorprendente, a causa della complessità del motivo, è la somiglianza fra la decorazione d'una cupola a Tivoli (fig. 21) e il grande pavimento circolare del *caseggiato di Bacco e Arianna* (fig. 22). Una stessa idea regge le due composizioni, benché la forma dei particolari, una volta ancora, differisca abbastanza. Sulla volta sedici archetti secanti ràggiano da un pannello ottogonale al centro. Due vasi che si alternano a due candelabri vegetali, ornano le luci degli archetti, che si incrociano e formano due metà uguali. Nel pavimento (fig. 22) c'è l'alternarsi d'un candelabro vegetale e d'un balaustro con personaggio alato: questi ultimi, invece di riempire gli archetti, ne formano i supporti. In cima alla cupola, nell'ottagono formato dagli archetti, c'è una coppia di divinità, Afrodite ed Ercole, mentre lo stesso posto, nel pavimento, è occupato dalla testa d'una Medusa.

Due altri esempi, un po' isolati è vero, e rimasti senza seguito, possono mostrare il grado di penetrazione dei canovacci da soffitto nei pavimenti delle province occidentali. Un mosaico della Gallia, trovato a Tourmont (Jura, *Recueil I,* n. 346), all'inizio del Settecento e poi perduto, ma conservato in un eccellente disegno eseguito al momento della scoperta (fig. 23), ci rivela lo schema d'un soffitto il quale, pur datando senza dubbio possibile dalla seconda metà del secondo secolo, risale a un modello del tempo d'Adriano. Un pavimento delle terme di Nettuno ad Acholla in Tunisia (fig. 24), scoperto e pubblicato da G. Ch. Picard ([8]) è un riflesso non meno fedele della decorazione d'una vôlta a spigoli quadripartita dell'inizio del II secolo. Lo scopritore assegna a questo mosaico una data fra

([8]) G.CH. PICARD, *Etudes d'archéologie classique,* II, 1959, pp. 73-97, tav. XIII.

il 110 e il 120; io propenderei per una data leggermente più tarda ,il secondo quarto del II secolo. Tuttavia la questione della data importa meno del fatto che esistano questi due esemplari, ad appoggio della nostra tesi, secondo la quale la decorazione dei pavimenti si trasforma fin dall'inizio del II secolo, accettando canovacci da soffitto. Ormai, il suolo e la vôlta della stanza possono corrispondere ornamentalmente, il pavimento diviene parte integrante nella decorazione interiore della casa.

Se lo stile geometrico dell'ultimo secolo prima di Cristo, e del primo dopo Cristo, ha lasciato la sua impronta su quello dei mosaici da pavimento della Gallia del Sud-Est e delle due Germanie, lo stile floreale non vi è penetrato. In compenso si è diffuso nell'Africa del Nord, in cui riceve un impulso eccezionale in un luminoso centro di produzione, *Timgad*, la città fondata da Traiano nel Sud algerino. Una recente ed esauriente pubblicazione ci permette di afferrarne tutta l'importanza ([9]). I canovacci dello stile floreale italiano vi ricevono un arricchimento sotto il duplice aspetto delle forme e dei colori, e la qualità estetica è nettamente superiore alle opere italiche. La città raggiunge il massimo splendore alla fine del secondo secolo e nella prima metà del terzo, e a quell'epoca vengono attribuiti i suoi mosaici più belli.

Non minore fortuna spettò a un secondo canovaccio del mosaico italico. Intendo parlare d'un gruppo di pavimenti di soggetto marino, ugualmente neri e bianchi, di cui il compianto G. Becatti ha sentito l'importanza per la storia dello stile e di cui ha finemente caratterizzato le particolarità (o. c., pag. 314). Composti di elementi tradizionali che risalgono in ultima istanza all'arte greca arcaica, la « sintassi della composizione » ne è assolutamente nuova. Diverse figure, di solito una divinità marina al centro, circondata da tritoni, da nereidi, da mostri marini, da crostacei e pesci, coprono la superficie di questi mosaici senza soluzione di continuità. Il mosaico diventa pari alla

([9]) S. Germain, *Les mosaïques de Timgad,* Paris 1969.

pittura murale, dalla quale ormai non si distingue più se non per la tecnica e per l'ubicazione. Il più bell'esempio di questo nuovo stile è il grande mosaico del Nettuno nelle terme dello stesso nome a Ostia (BECATTI, n. 70, pagg. 47 e segg.) (fig. 25) il quale ricopre il suolo dell'*apodyterium* che misura 18,10 per 10,40, dunque all'incirca 190 metri quadrati. Al centro, Nettuno guida un equipaggio di quattro ippocampi, lungo i bordi si susseguono mostri marini e tritoni, lo spazio intermedio è riempito da pesci, da delfini montati da amorini, e da due nuotatori nudi. Tutti codesti esseri sono distribuiti liberamente, ma in maniera assai ben organizzata, intorno al dio.

Il successo di questo genere di composizione è stato considerevole nella stessa Ostia e nell'Africa del Nord. Una decina di pavimenti di questo tipo sono venuti in luce nella città portuale, datati dal 139 fino al quarto secolo. L'Africa del Nord, particolarmente la Tunisia, s'è ispirata a codesti modelli per creare gli immensi quadri che oggi, decorano i muri dei musei del Bardo, d'El-Djem, di Sussa, di Sfax, o che sono rimasti sul posto. Per il loro raffinato illusionismo, per la ricca policromìa e per il senso drammatico questi quadri sono nettamente superiori alla fredda eleganza delle opere create nella madrepatria. Del resto, durante il terzo secolo e il quarto, l'Africa del Nord diviene un focolare della produzione musiva, che s'irradia fino al continente europeo (Piazza Armerina, Roma, Ostia). E' stata persino fatta l'ipotesi che quell'influsso si sia esteso fino alla Siria: un gruppo di pavimenti di caccia in Antiochia sull'Oronte, che risalgono al quinto e sesto secolo, sarebbero stati ispirati da modelli africani.

L'insieme della produzione di altre provincie, come la Spagna e il Portogallo, è meno noto. Pare che la prima, ai suoi inizi, sia stata tributaria del mosaico geometrico, nero e bianco, d'Italia. In seguito influssi della valle del Rodano e dell'Africa del Nord s'incrociano, oppure si manifestano parallelamente, senza fondersi in uno stile regionale ben definito.

Diverso è il caso dell'Inghilterra, dove il patrimonio di mosaici romani è più considerevole di quanto a prima vista

non appaia. Fatta eccezione per qualche pavimento del I secolo (Palazzo di Fishburne) ([10]), che appartiene al tipo italico bianco e nero, uno stile regionale si sviluppa durante il secondo e raggiunge il massimo fulgore nel IV sec. Ispirato a modelli continentali, soprattutto gallici, rapidamente acquista caratteri propri, per poi sparire, all'inizio del quinto secolo.

La situazione sembra essere stata assai diversa nella parte greco-orientale dell'impero, ma nell'assenza di studi di sintesi dobbiamo rinunciare a esprimere un giudizio. I mosaici d'Antiochia, dissotterrati prima dell'ultima guerra, quelli del Libano e d'Israele sono pubblicati in opere d'insieme. All'opposto, quelli della Grecia e delle isole, dell'Asia Minore e dei Balcani, sono conosciuti in maniera estremamente incompleta. Pare che la tradizione ellenistica si sia conservata in queste regioni più a lungo che in Occidente. Tuttavia i canovacci geometrici, creati in Italia alla fine della Repubblica e all'inizio dell'impero, vi penetrano fin dall'inizio del secondo secolo per fondersi coi quadri illusionisti.

* * *

Finora, ho parlato soltanto dell'aspetto ornamentale del mosaico da pavimento, il cui studio ci ha fatto comprendere l'evoluzione dello stile. Non bisogna dimenticare tuttavia i soggetti figurati, che, cominciando all'inizio del secondo secolo dopo Cristo, penetrano sempre più ampiamente nei canovacci geometrici e vegetali. I mosaici greci ed ellenistici che abbiamo passato in rassegna avevano come soggetto centrale un quadro figurato, eseguito sia nello stesso materiale del resto del mosaico, cioè ciottoli o tessere, sia in *vermiculatum*, e posto su un supporto indipendente. Ho indicato i luoghi, Pompei, Palermo, Malta, Delo, dove sono rimasti alcuni esempi. La cornice che li circonda non è molto più di uno sfondo neutro destinato a far spiccare l'opera d'arte preziosa, che deve attrarre lo sguardo del visitatore. A parte gli *emblemata* dei luoghi, che apparten-

([10]) Cfr. Barry Cunliffe, 1972.

gono all'epoca repubblicana, conosco soltanto quelli della villa di Zliten in Tripolitania, probabilmente della fine del I secolo, e quelli delle ville imperiali di Tivoli e Baccano, gli uni del tempo di Adriano, gli altri del regno di Settimio Severo.

A cominciare dalla seconda metà del I sec. a. C. e nei mosaici della *pars latina,* il soggetto figurato non è più un quadro a parte, nettamente distinto dal resto del pavimento, né per il materiale né per la tecnica, e fa invece parte di quel che lo circonda. A volte la scena ha un unico soggetto, a volte, ed è il caso più frequente, vari soggetti sono suddivisi negli scomparti o nei medaglioni d'un insieme ornamentale che forma il fondo del tappeto.

Due mosaici ostiensi, uno dei quali del *caseggiato di Bacco e Arianna* (BECATTI, n. 293, tav. LXXX), e un altro delle terme dei *Sette Sapienti* (BECATTI, n. 268, tavv. LXXXIV-LXXXVI), possono servire come esempio dei due modi d'inserire i soggetti entro uno sfondo decorativo. In uno di essi (BECATTI, tav. LXXX), un soggetto mitologico riempie lo spazio lasciato libero al centro, su uno sfondo di spirali vegetali raggruppate in riquadri di cuori e di fusi. Arianna e Dionisio assistono alla lotta di Eros e di Pan, un grosso Sileno da àrbitro; la ricompensa per il vincitore, una corona, è posata su una tavola davanti alla coppia divina. Sul fondo, un vegliardo barbuto contempla lo spettacolo.

Il suolo d'una rotonda nelle terme dei *Sette Sapienti* è coperto da splendide volute di viticci d'acanto, scaturiti da due cespi situati ai lati opposti della sala (fig. 26). Nelle volute si snodano scene di caccia e lotte d'animali, i cui protagonisti trovano appoggio sulle piante. Decorazione vegetale e soggetti figurati sono embricati le une negli altri. Formule diverse sono più usate nella Gallia. In un mosaico di Vienne (Isère, *Inv.* n. 161) (fig. 27) amorini lottatori e cacciatori si affrontano da uno scomparto all'altro di un fondo di svàstiche. In un altro mosaico della stessa città (*Inv.* n. 241-202) Orfeo ammàlia gli animali al centro d'una rete di ottagoni, dove ogni scomparto è riempito da un animale che, rivolto al cantore, cede all'incanto

della musica (fig. 28). In un terzo mosaico della stessa città (*Inv.* 217) le quadrighe del circo sono agli angoli di un quadrato, che accoglie un disco diviso a nido d'ape (fig. 29). Al centro è una nascita di Venere, circondata da tre busti, da un capro, da un centauro e da un amorino che cavalca una tigre. In un mosaico scoperto nel 1967 a Saint-Romain-en-Gal gli scomparti d'una rete quadrettata sono ornati da piatti d'alimenti, da mostri marini, da volàtili e da grossa cacciagione. Forse la ripartizione di codesti soggetti segue un'idea direttrice, che una pubblicazione e uno studio attesi da tempo dovrebbero chiarire. Non meno frequenti sono le rappresentazioni delle attività stagionali, mesi e stagioni, e tutto quello che riguarda il volgersi dell'anno naturale.

Le immagini, nel mosaico da pavimento dei secoli II, III e IV, presentano una vera e propria summa dell'iconografia del tempo. I soggetti mitologici (in numero decrescente è vero), scene della vita quotidiana, del teatro e del circo, la rappresentazione delle feste e del cammino solare ci fanno cogliere la cornice e l'ambiente in cui vivevano i cittadini dell'impero. Nella gran maggioranza dei casi non si tratta d'opere d'arte di primo piano, e nemmeno d'opere d'arte nel vero senso della parola. In compenso, sono documenti storici di prim'ordine, che illustrano aspetti dell'esistenza antica, i quali altrimenti ci sfuggirebbero, o sarebbero poco conosciuti.

La parte sempre più considerevole avuta dal mosaico da pavimento nell'antico abitato, sia privato che pubblico, spiega l'importanza che avrà negli edifici del culto cristiano, e di cui è possibile rendersi conto qui ad Aquileia, e nei suoi dintorni. Tutto un capitolo della storia dell'arte della basilica di questa città è iscritto nei suoi pavimenti, dalla fine del terzo secolo al secolo quinto.

Janine Lancha

L'INFLUENCE DES ATELIERS DE MOSAÏSTES D'AQUILÉE ET DE LA VALLÉE DU PÔ DANS LA VALLÉE DU RHÔNE

Il n'existe pas encore de *corpus* des mosaïques d'Aquilée et les mosaïques de la vallée du Rhône, dans les provinces de Narbonnaise et de Lugdunaise (partie Sud) sont encore incomplètement publiées. Dans de telles conditions, le problème de l'influence des ateliers d'Aquilée sur ceux de la vallée du Rhône ne peut être abordé qu'avec prudence. La documentation actuellement connue, essentiellement celle de Lyon et Vienne, nous a inspiré quelques remarques de caractère ponctuel et limité, mais qui ouvrent de toute façon un domaine nouveau à la recherche. Ce domaine mérite d'être exploré, il permet de définir deux moments dans l'influence exercée par les ateliers de la vallée du Pô, et en particulier d'Aquilée, sur ceux de la vallée du Rhône. D'abord, des maîtres mosaïstes itinérants se sont déplacés, allant même, comme c'est le cas de la mosaïque de Luc-en-Diois que nous présenterons plus bas, jusqu'à signer leur oeuvre, puis les échanges ont dépassé le cadre individuel et se sont effectués au niveau plus impersonnel de la transmission de traditions d'ateliers, en particulier sous la forme des canevas de fond géométriques.

Nous étudierons successivement, à titre d'exemple de ce dernier type d'échanges: *a*) le quadrillage de cases carrées de la mosaïque de Luc-en-Diois et deux particularités de cette mosaïque, *b*) la signatture du mosaïste et l'une de ses bordures, *c*) le nid d'abeilles déterminé par des bandes d'étoiles à six losanges et d'hexagones adjacents.

Les mosaïstes italiques ont importé leur art à date haute en Narbonnaise; avec la Tarraconaise, la Narbonnaise est la

province de l'Empire où se sont établis avec le plus de rapidité les échanges dans ce domaine.

Dans un article récent, M. J. LASSUS [1] a procédé de nombreux rapprochements entre les pavements géométriques de Vaison-la-Romaine et ceux du Palatin, datés de l'époque républicaine ou augustéenne qu'a publiés Mme M. L. MORRICONE-MATINI [2]. Des mosaïstes du centre de l'Italie se sont donc déplacés et ont exécuté ces pavements de Vaison.

Dans le même ordre d'idées — mais il s'agit cette fois de mosaïstes venus d'Italie du Nord — nous allons présenter une mosaïque pratiquement inédite, trouvée à Luc-en-Diois près de Valence, en 1891 [3]. Elle présente un grand intérêt par son canevas, sa guirlande de feuilles de vigne en bordure du tableau central et la signature du mosaïste.

Par ces trois caractères, elle apparaît incontestablement comme une oeuvre italique ,due à un maître mosaïste venu de la vallée du Pô ou même d'Aquilée, dans le quatrième quart du Ier s. de notre ère.

Selon les estimations d'A. LACROIX, un tiers seulement de la mosaïque, soit un rectangle de 5×3,65 m a pu être retrouvé, déposé et exposé au Musée de Valence. Après restauration, la mosaïque n'y mesure plus que 3,55×4,35 m. C'est une oeuvre composite, le mosaïste semble avoir voulu y faire une démonstration de la richesse de son répertoire, usant surtout

(1) *Remarques sur les mosaïques de Vaison-la-Romaine,* « Gallia », XXVIII (1970) et XXIX (1971), pp. 35-66 et 45-72.

(2) Dans *Mosaici antichi in Italia: Roma, Reg. X Palatium,* Rome, 1967, *passim.*

(3) Il s'agit du n. 137 de « l'Inventaire des mosaïques de la Gaule », t. 1 Narbonnaise et Aquitaine, Paris, 1909, d'A. BLANCHET et G. LAFAYE. Une description rapide des circonstances de la découverte a été donnée par l'archiviste A. LACROIX, *Luc et sa mosaïque,* « Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme », XXVII (1893), pp. 149-152. Le contexte archéologique inexistant ne fournit aucune indication chronologique. Déposée par le mosaïste lyonnais MORA, la mosaïque est exposée depuis 1892 au Musée de Valence.

de la bichromie mais aussi de la polychromie, dans la guirlande, le rinceau et un peu dans le tableau central. Dans la restitution du pavement originel que nous proposons (fig. 1) il apparaît que la partie conservée actuellement ne correspond sans doute pas au tiers de la mosaïque réelle mais à peine au quart. Elle comporte deux tapis juxtaposés. Le premier a 3,08 m de long sur 0,63 m de large et il est parallèle à la largeur du pavement, après une bande de raccord blanche; on peut préciser si un tapis semblable lui faisait pendant en bordure du côté opposé.

Entre deux bandes de tesselles noires disposées de part et d'autre d'un filet simple de denticules noirs, un rinceau végétal orne le tapis (fig. 2). De part et d'autre d'une touffe d'acanthe centrale dont il ne reste que le culot et deux feuilles, un rinceau de facture héllénistique [4] déploie trois enroulements issus de gaines prolongées par des vrilles; dans chaque courbe du rinceau s'insère un fleuron différent, ou un oiseau, un papillon, une sauterelle, traités dans une riche polychromie (dégradés de l'ocre au vert pâle, puis du rose au gris-bleu, du rose à l'orange et au carmin) avec une grande recherche du détail et un soin d'exécution technique particulier (les tesselles ont 5 mm ou moins de côté).

Nous remarquons en particulier un fleuron à 15 pétales repris trois fois qui donne parfaitement l'illusion du volume grâce au dégradé des couleurs: les tesselles sont disposées en rangées parallèles de couleurs alternativement foncéts et pâles, autour d'un bouton central d'un rouge foncé. Ce fleuron rappelle tout-à-fait le style d'un autre fleuron, qui orne un hexagone de la mosaïque de Lycurgue et Ambrosie découverte à Aquilée en

([4]) v. PH. BRUNEAU, *Les mosaïques de Délos,* Paris 1973, n. 261, fig. 231. Deux rapprochements existent en Gaule pour ce type complexe de rinceau: la bordure de la mosaïque du mariage d'Admète à Nîmes (n. 329 de l'*Inventaire*) et celle du n. 58 du *Recueil*, II, 1 à Lyon. Le rinceau d'une mosaïque de la villa de Zliten en Tripolitaine en offre une version encore plus luxuriante et animée (S. AURIGEMMA: *L'Italia in Africa,* vol. 1, t. 1, *I mosaici,* pl. 160 à 165). v. aussi BLAKE, II, pl. 42, fig. 1, et p. 202.

1961 et publiée par L. BERTACCHI [5]. Sans vouloir tirer de ce rapprochement des conséquences exagérées, on peut penser que le mosaïste italique qui a exécuté la mosaïque de Luc-en-Diois puisait dans le même répertoire décoratif d'inspiration héllénistique que les mosaïstes d'Aquilée. Le second tapis de la mosaïque présente une première bordure extérieure séparée du tapis à rinceau par une bande blanche: entre deux nouvelles bandes noires, une ligne de carrés et de méandre formant des svastikas à double retour, blanche sur fond noir. Les carrés recoivent un décor géométrique qui varie de l'un à l'autre: carré blanc sur la pointe, svastika noir, portique blanc, carrés emboîtés, cercles concentriques, croisette noire (fig. 3).

Une seconde bordure de carrés noirs sur la pointe dentelés relie la ligne de svastikas au champ de la mosaïque.

Dans le champ sont illustrées deux formes d'un même canevas de fond: le quadrillage de cases. Sur une première rangée, les cases ont 0,78 m de côté, des bordures intérieures variées (ligne d'arêtes de poisson, de dents de scie, de cercles et carrés sur la pointe, de bandes croisées timbrées chacune de deux losanges alternativement couchés ou dressés, ligne de cercles non-contigüs timbrés d'un six-feuilles noir).

Le décor des petites cases (0,35 de côté) délimitées par ces bordures varie de l'une à l'autre: fleuron à 4 peltes disposées autour d'un bouton central, carrés emboîtés timbrés d'une étoile blanche à 8 pointes, disque d'un cercle rempli par un fleuron tournoyant à 10 pétales noirs, hexagone inscrit dans un cercle et timbré d'un six-feuilles noir, deux cercles concentriques dessinés par un double filet, l'un denticulé noir et blanc, l'autre en tesselles rouge brique et contenant, tracée en tesselles noires, l'inscription: *Q(vintvs) Amiteivs Architectvs fecit.*

Reliée à la précédente par une très belle bordure de feuilles de vigne polychrome se détachant sur fond noir, une seconde

[5] Dans *Nuovi mosaici figurati di Aquileia,* « Aquileia Nostra », XXXIV (1963), coll. 19 à 84.

rangée de cases borde le tableau central. Elles n'ont ni bordure intérieure ni décor géométrique varié.

Les petites cases de 0,50 m de côté inscrivent toutes un cercle noir timbré d'un six-feuilles noir; les cases rectangulaires, de 0,50 sur 0,90 m, qui alternent avec les cases carrées sont toutes ornées de 3 losanges concentriques couchés, timbrés d'une fleurette blanche.

Le tableau central (fig. 3) est un rectangle de 0,90×1,20 m dessiné par un filet noir comprenant un carré bordé d'un rang de perles et pirouettes blanches sur fond marron clair et flanqué sul redux côtés opposés d'un losange dressé, lui aussi sur fond marron clair et timbré en son centre d'un petit losange noir couché auquel sont tangents deux petits carrés noirs sur la pointe.

Dans le carré central est inscrit un carré curviligne dessiné par un double filet de tesselles marron clair. Ce carré en emboîte deux autres et est timbré d'une fleurette à quatre pétales cordiformes, marron clair également.

Enfin, dans les écoinçons prennent place quatre bucranes noirs identiques, finement dessinés, dans un style abstrait qui ne manque pas d'élégance.

Dans l'ensemble, ce répertoire géométrique a des parentés très étroites avec le répertoire italique de la fin du premier siècle avant J.C.; le motif des bucranes trouve son plus illustre parallèle architectural dans l'*ARA PACIS*, mais il frappe ici par l'emploi qui en est fait: au lieu de prendre place dans une guirlande de feuillage, comme c'est le plus souvent le cas, surtout dans les reliefs de sarcophages, d'autels et dans les mosaïques (par exemple, dans le caisson 28 du n. 174 de l'*Inventaire*) [6].

A Luc-en-Diois, il est trait isolément et pour lui-même, avec une sobriété et une symétrie qui sont peut-être dues à l'originalité du mosaïste.

(6) Reproduit dans H. Stern, *Mosaïques de la région de Vienne*, « Mon. Piot », 1969, fig. 23.

L'origine du quadrillage de carrés a été mise en lumière par M.H. STERN dans une communication au I er Colloque international sur la mosaïque antique ([7]). Dans un article de deux ans postérieur, Mme M.L. MORRICONE-MATINI ([8]) a apporté de nouvelles précisions très éclairantes sur ce point. Elle a bien mis en évidence le point de départ héllénistique de ce canevas en Italie, dans les provinces, et son développement particulier en Gaule (dans la région de Lyon-Vienne). La finesse de l'*emblema* du pavement trouvé Via Ardeatina (fig. 4), actuellement exposé au Musée du Vatican (Stanza di Eliodoro) lui fait dater cette mosaïque, à juste titre nous semble-t-il, de l'époque de Sylla contre l'avis de BLAKE (t. II, pl. 28,2 et p. 121). La mosaïque de Bologne (BLAKE t. II, pl. 28,1) malgré son caractère très provincial, atteste la diffusion de ce canevas en Italie du Nord. Il n'existe pas de parallèles pour ce canevas proprement dit à Aquilée, où l'art de la mosaïque a connu pourtant, depuis l'époque héllénistique, une telle continuité, mais il n'est pas interdit d'espérer, dans un site de cette richesse, que de nouvelles découvertes viendront combler cette lacune.

La mosaïque de Luc-en-Diois fournit une preuve de la diffusion de ce canevas hors d'Italie, à date haute, si on la met en parallèle avec la mosaïque d'Orange, polychrome ([9]) dessinée par ARTAUD.

Le n. 137 de l'*Inventaire,* bichrome à l'exception de la guirlande et du rinceau, nous permet de saisir, dans son austérité géométrique, l'une des sources des tendances majeures des ateliers de mosaïstes de la région Lyon-Vienne en nous offrant l'un des modèles italiques, importés en Gaule, de ces ateliers. Le mosaïste de la vallée du Pô qui a donné une version simpli-

([7]) v. « La mosaïque gréco-romaine » (Actes du Ier Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, 1963), Paris 1965: Ateliers de mosaïstes rhodaniens », pp. 234-235, fig. 5 à 7.

([8]) Paru dans *Mosaici a cassettoni del I secolo a.C.,* « Archeologia classica », XVII (1965), p. 79 à 91.

([9]) v. ARTAUD, *Mosaïques de Lyon et des départements méridionaux de la France,* Paris, 1818, pl. LIII (= n. 113 de l'*Inventaire*).

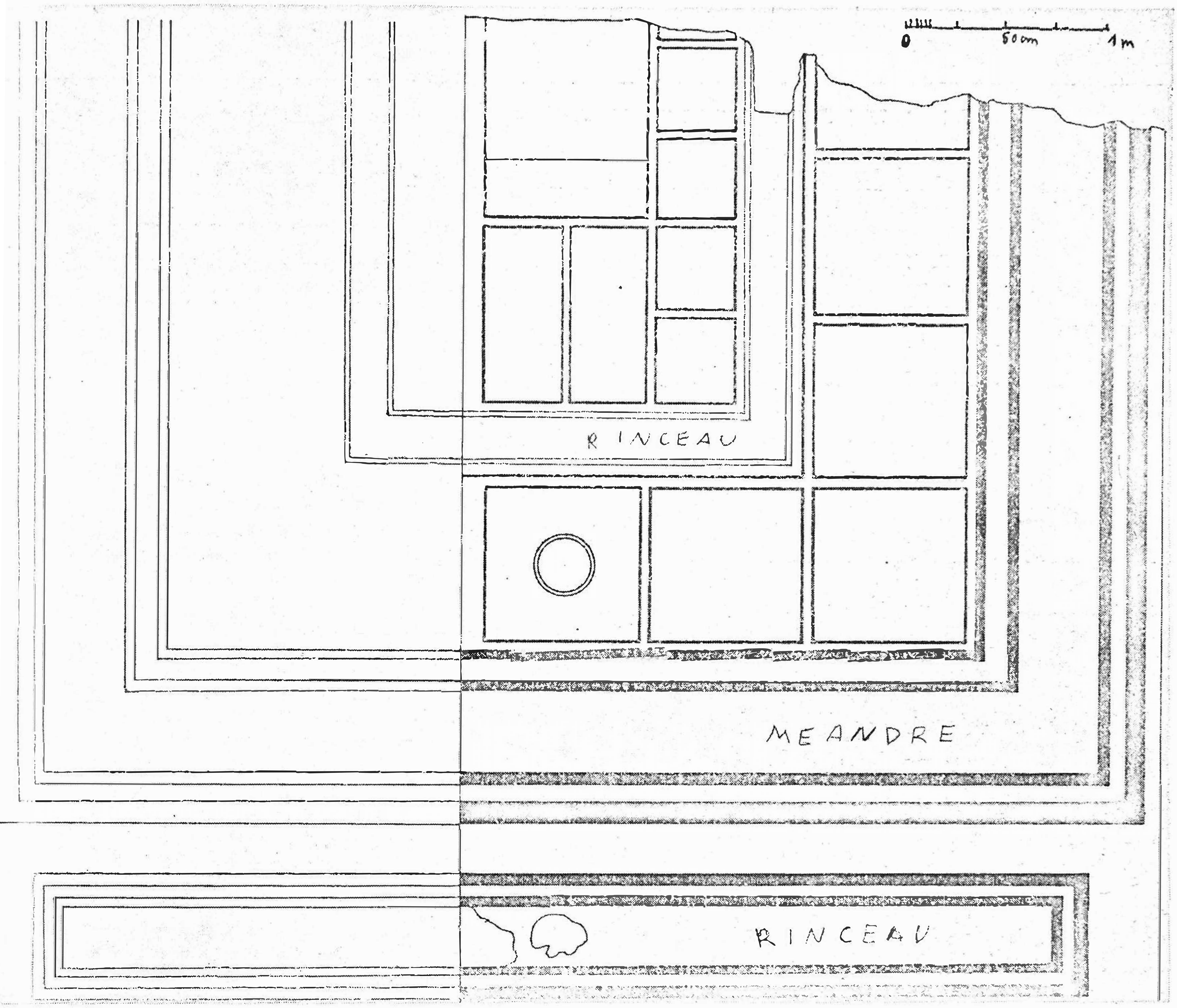


Fig. 1 - Essai de restitution de la mosaïque n. 137 de l'*Inventaire* (dessin de R. Prudhomme).

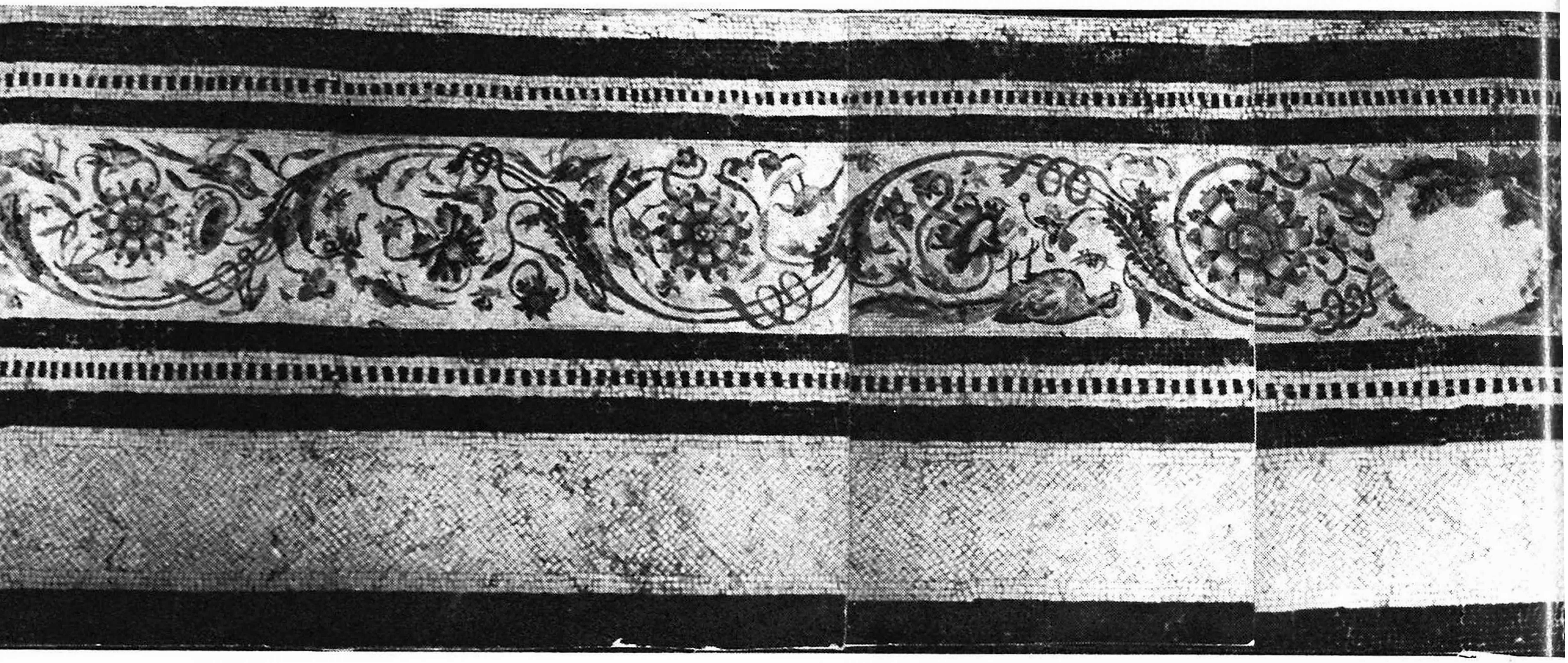


Fig. 2 - Vue d'ensemble du rinceau à fleurons et oiseaux de la mosaïque n. 137 l'*Inventaire* (cliché Deval, Valence).


Fig. 4 - Mosaïque à quadrillage trouvée via Ardeatina à Rome (d'après Nogara).



Fig. 3 - Valence, Vue d'ensemble de la mosaïque n. 137 de l'*Inventaire* (cliché Deval).

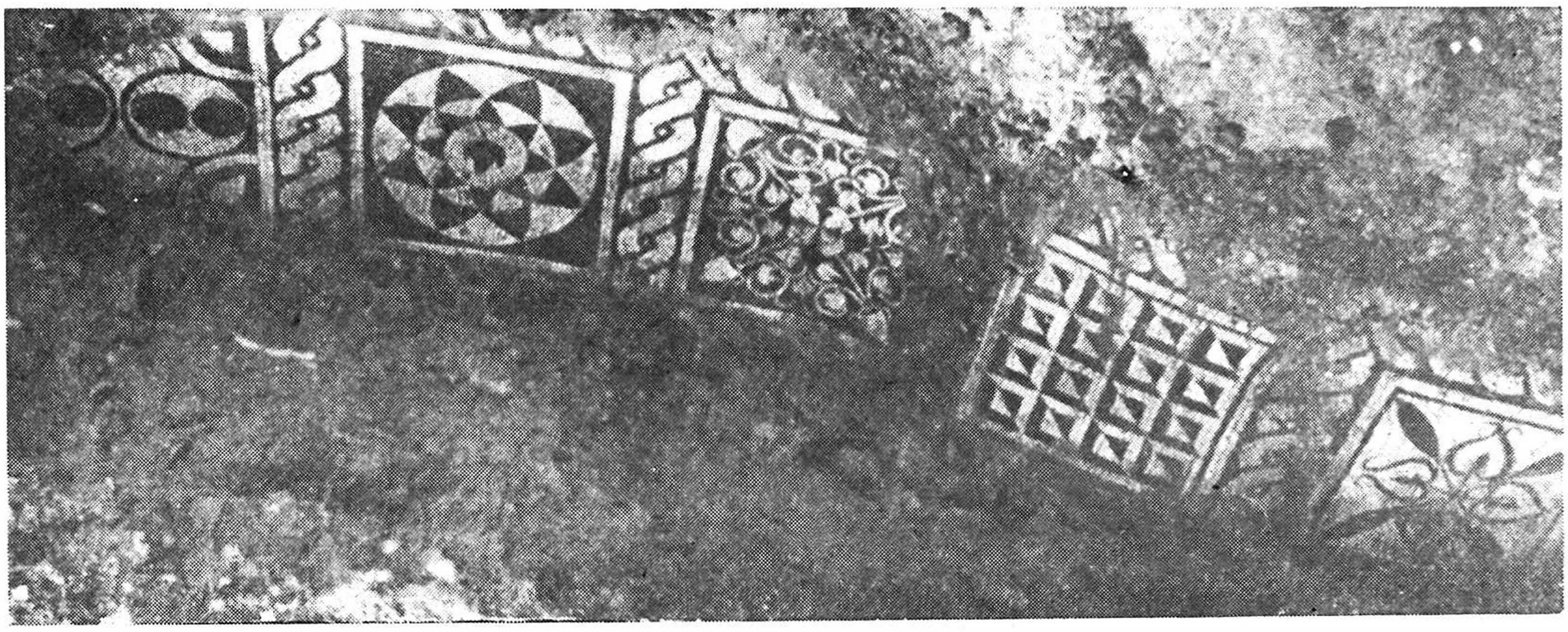


Fig. 5 - Mosaïque trouvée à Reggio Emilia (vue partielle).

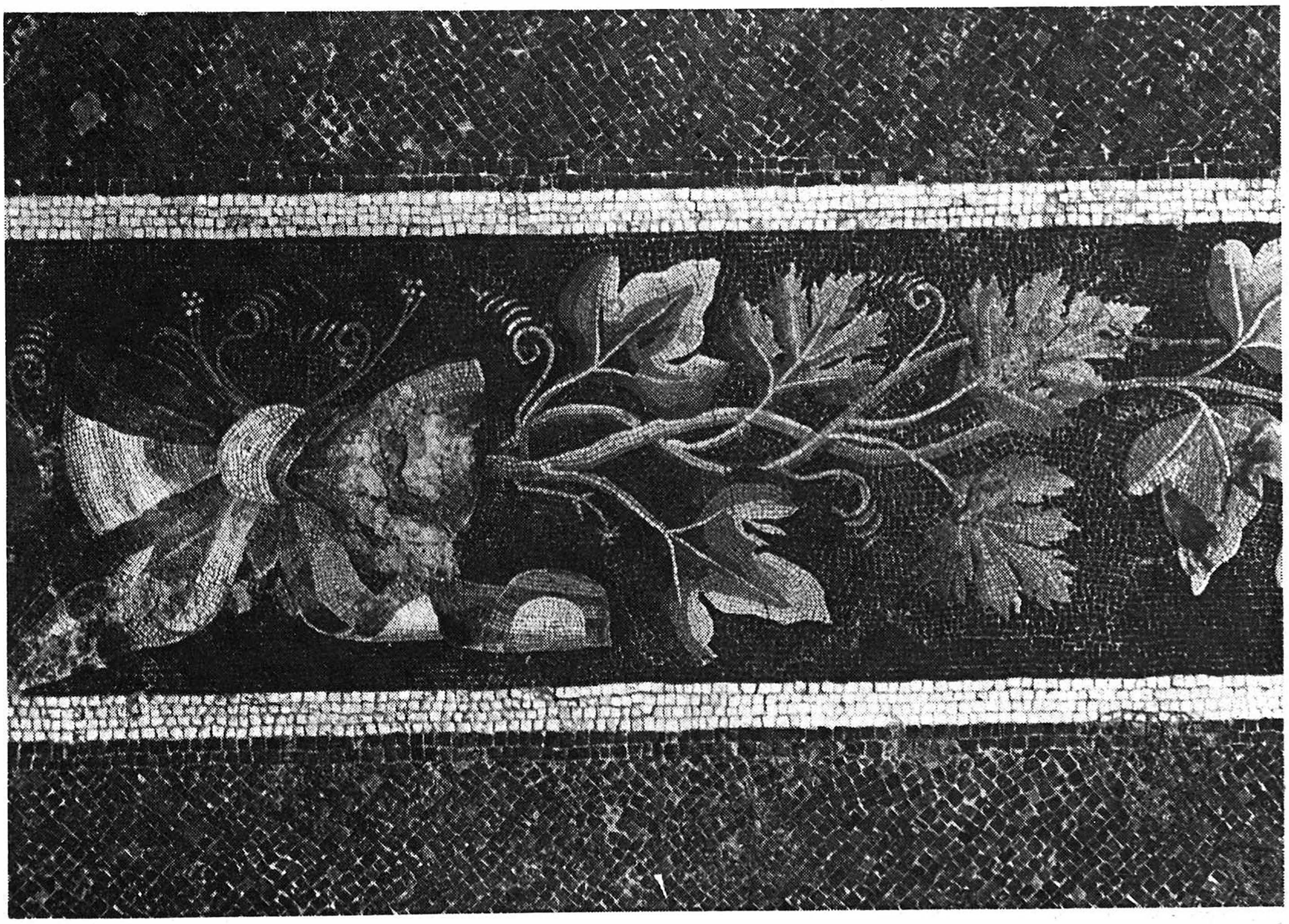


Fig. 6 - Aquileia. Mosaïque avec guirlande de feuilles de vigne.

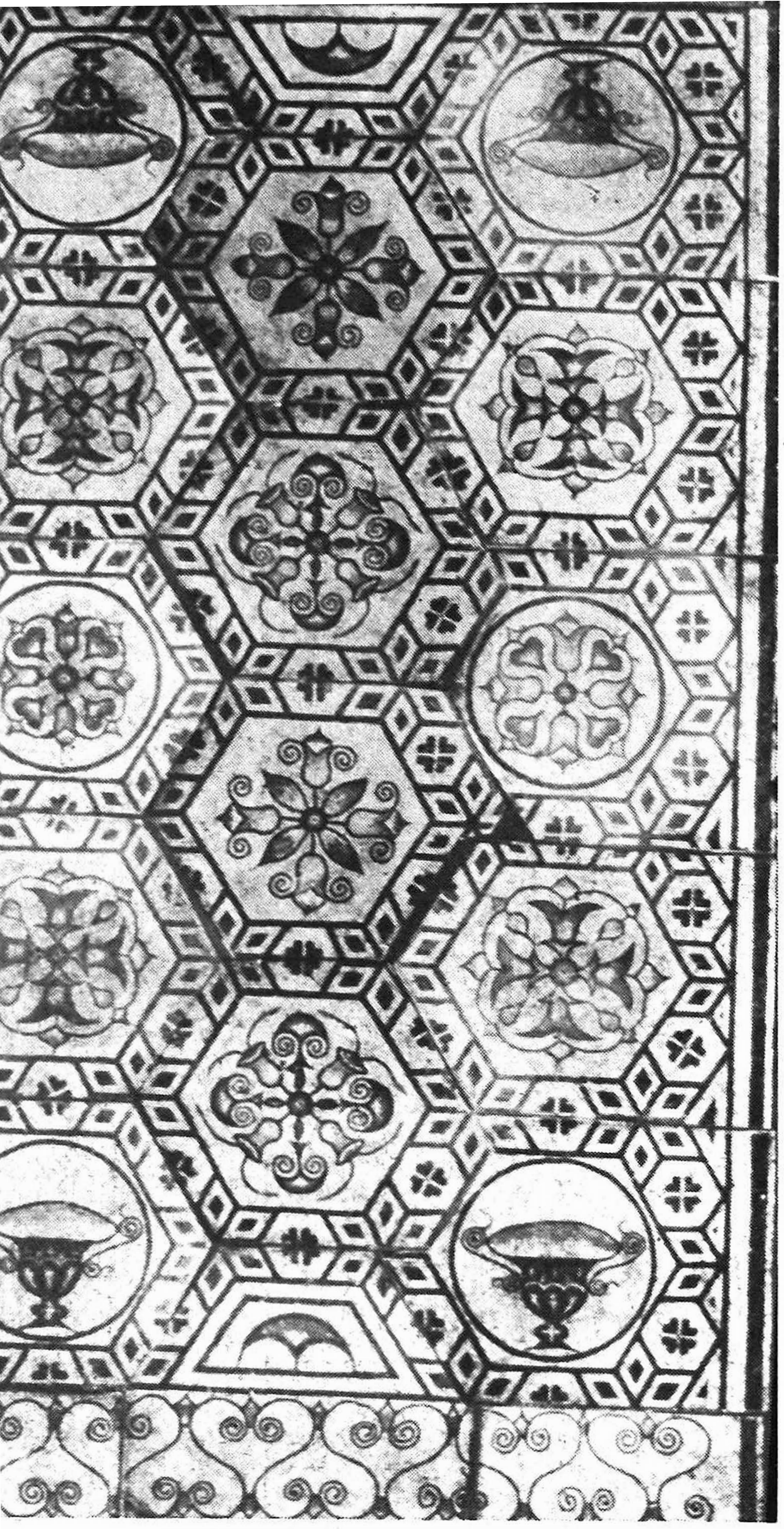


Fig. 7 - Mosaïque n. 221 de l'*Inventaire* provenant de Vienne (cliché de l'Auteur).

Fig. 8 - Mosaïque dont 11 fragments sont conservés au Musée de Vienne (montage photographique de l'Auteur).

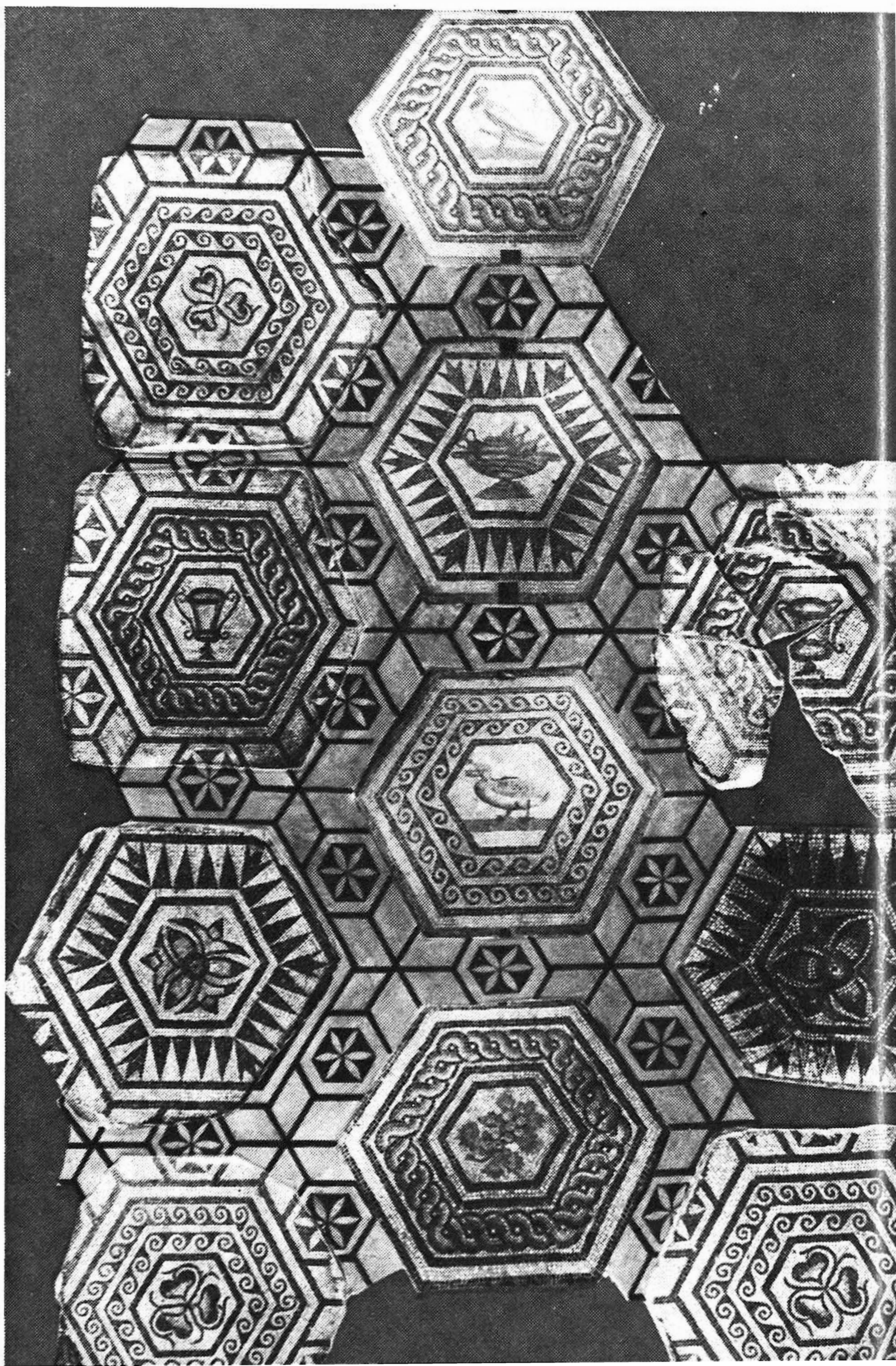




Fig. 9 - Mosaïque n. 3 des nouvelles découvertes de St. Romain-en-Gal (1967). Cliché Bassier.



Fig. 10 - Aquilée. Mosaïque de la maison de Licurgo et Ambrosia (cliché Musée d'Aquilée).

fiée de ses modèles héllénistique à Luc-en-Diois s'est peut-être vu imposer la bichromie par les ressources de la région en calcaire (calcaire noir des Alpes et blanc du pays ou du Pont-du-Gard, selon A. LACROIX) mais il composait sans doute aussi cette mosaïque à une époque où le canevas, même en Italie, avait perdu ses caractères originaux (i.e. imitation des *lacunaria* polychromes de plafonds stuqués, bordures architecturales et décor figuré des cases ([10])).

Son travail est particulièrement soigné, les tesselles du décor géométrique ont 0,9 ou 1 cm de côté, celles de la guirlande et due rinceau entre 3 et 4 mm, et leur disposition en rangées droites ou obliques manifeste la maîtrise de l'exécution et plaide pour une date haute, le 4ème quart du Ier siècle.

Comme nous le remarquions un peu plus haut, dès l'époque augustéenne une forme géométrisée du quadrillage imitant les *lacunaria* de plafond qui se développera en Gaule sous le nom de décor multiple, s'était manifestée dans la mosaïque de pavement, comme le montrent deux mosaïques trouvées l'une à Reggio-Emilia ([11]) (fig. 5) l'autre à Libarna ([12]). On constate que certains décors géométriques des caissons de la mosaïque de Reggio-Emilia se trouvent également utilisés dans la mosaïque de Luc-en-Diois (le disque à fleuron tournoyant, le six-feuilles noir inscrit dans un hexagone curviligne blanc, l'étoile à 4 pointes, le quadrillage de bandes timbrées d'un losange dressé). Le mosaïste qui l'a exécutée avait donc très probablement été formé dans un atelier de la vallée du Pô. Mais il n'y a pas, dans la mosaïque de Luc, de décor multiple proprement dit dans la mesure où il n'y a pas de bordure reliant les cases entre elles et où les bordures intérieures de chaque caisson sont maintenues, comme dans les *lacunaria* à bordure architecturale.

([10]) Mosaïque de Teramo, reproduite dans PERNICE, *Die hellenistische Kunst in Pompeji, Pavimente und figürliche Mosaiken,* Berlin 1938, pl. 6, 1.

([11]) v. « Notizie degli scavi », 1964, p. 1 à 11, fig. 8.

([12]) « Notizie degli scavi », 1914, p. 120, fig. 5.

Cette mosaïque offre un aspect de l'évolution du canevas vers une forme plus géométrisée et qui sera précisément la plus répandue dans la vallée du Rhône dans le courant du second siècle.

Deux remarques pour terminer l'analyse de cette oeuvre italique en Narbonnaise, l'une portera sur la guirlande de feuilles de vigne autour du tableau central, l'autre sur une particularité assez rare, c.à.d. la signature du mosaïste dans l'une des cases.

La guirlande de feuilles de vigne polychrome sur fond noir vient tempérer l'austérité du pavement d'une façon assez heureuse; beaucoup plus rare que le rinceau végétal agrémenté de fleurons ou d'oiseaux, elle peut être considérée comme une signature de maître-mosaïste ou d'atelier.

Les feuilles sont dessinées en tesselles blanc-gris et les nervures soulignées d'un filet de tesselles grises avec quelques touches de marron, d'ocre, de vert-pâle, gris-bleu ou de beige. Seul le cep est dessiné en tons plus chauds: beige doré, orange, marron clair et blanc.

Le seul parallèle pour cette guirlande est fourni par la guirlande d'inspiration héllénistique, datée entre 75 et 50 avant J. C., que l'on peut admirer au Musée archéologique d'Aquilée (fig. 6).

Elle se détache également sur fond noir mais n'occupe pas le même emplacement que dans la mosaïque d'Aquilée: au lieu d'orner un seuil entre deux pavements l'un en *opus tessellatum,* l'autre à incrustations de marbres polychromes sur fond noir en *opus tessellatum* (Fondo Cossar) — comme c'est l'emploi le plus fréquents de guirlandes de ce genre dans les maisons héllénistiques de Pompei (par exemple dans la maison du Faune) la guirlande de la mosaïque de Luc borde le tableau central.

Dans l'une comme dans l'autre, on est sensible à la perfection d'un art illusionniste qui, utilisant un *opus uermiculatum* d'une douce polychromie, fait varier l'orientation, la forme, l'éclairage, les dimensions des feuilles, en dessine les nervures. Au détail près du noeud, absent dans la guirlande de Luc, on

pourrait considérer ces deux oeuvres comme celles du même artiste.

Pour renforcer cette hypothèse, nous invoquerons la relative rareté des parallèles. Dans les divers sites héllénistiques ayant livré des guirlandes sur des mosaïques ([13]), aucune n'offre de ressemblance aussi nette avec la guirlande de Luc. Elles sont généralement beaucoup plus chargées, associent divers types de feuillages, de fruits, ou comportent des masques, des bandelettes, des têtes de taureau etc...

On est donc tenté de penser que la guirlande de la mosaïste fortement lié aux traditions des ateliers de cette ville.

Enfin un dernier trait mérite d'être relevé dans ce pavement: la signature du mosaïste.

On lit, dans le disque d'une série de trois cercles concentriques dans une case du quadrillage, l'inscription suivante:

Q. AMITEIVS · ARCHITECT(VS) · FECIT.

Telle était la lecture d'ALLMER en 1892 ([14]), telle est aussi celle de notre collègue épigraphiste M.J. MARCILLET-JAUBERT, qui nous a fait l'amitié d'examiner cette inscription.

Si le *CIL.* ne signale aucun *Qvintvs Amiteivs Architectvs*,

([13]) Dans *Les mosaïques de Délos,* Paris, 1973, PH. BRUNEAU recense les principaux exemples de guirlandes héllénistiques, p. 57 et suiv. à Délos même (nn. 68, 210, 215 et 216) et ailleurs (p. 57 notes 1 à 8). Voir aussi PERNICE, *o.l.,* pl. 53, 59, 64, et 74.

Se rattachant à cette tradition de la guirlande héllénistique, il faut citer aussi celle de la mosaïque d'Imola (BLAKE t. I, pl. 46, 4) datée du premier siècle de notre ère, et celle d'une mosaïque de l'époque d'Hadrien, trouvée à la Villa Hadriana et exposée au Musée du Vatican (cf. S. AURIGEMMA, *Villa Hadriana,* Rome 1961, pl. XVI à XXII et fig. 176). Pour cette dernière mosaïque il faut préciser que la vrille de vigne entourant les quatre *emblemata* dans la présentation actuelle au Musée du Vatican est due à la fantaisie du mosaïste qui restaura le pavement sur l'ordre du Pape Pie VII. Seule est antique la bordure extérieure des quatre emblemata qui associe les feuilles de vigne à un large ruban ondé, et à laquelle seule nous faisons allusion ici.

([14]) Dans la « Revue épigraphique du midi de la France », n. 68, 1892, p. 200, n. 930.

il recense un personnage nommé *Ametivs* (VI, 1063, 11,8 et 38042 à Rome) et d'autres nommés *Anteivs* (VI *passim* cf. *index nominorum* p. 16) et, à Narbonne, une affranchie *Ametia restitvta* (XII, 4065). En revanche, le *Lexikon onomastikon* fournit une indication précieuse, il permet de voir dans *Architectvs* un *cognomen* puisque le dérivé *Architectianvs* est attesté.

Allmer avait déjà soutenu ce point de vue, en faisant le rapprochement avec une incription de Rome ([15]).

Il s'agit donc bien du mosaïste, qui décline son *praenomen,* son *nomen* et son *cognomen* et non de l'architecte qui serait à la fois mosaïste comme le supposent à tort l'auteur de l'article « *Amiteius* » dans l'*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (*s.v.* mosaicisti) ([16]). On ne peut pas supposer non plus que l'inscription décline les prénom et nom de l'architecte de la maison qui aurait curieusement choisi la mosaïque pour signaler que l'ensemble de la construction lui était due. Pas plus que les mosaïstes, les architectes n'avaient l'habitude de signer leur oeuvre dans l'antiquité. Les uns et les autres restent anonymes, sauf exception. Il existe un seul exemple de signature d'architecte sur une mosaïque de pavement (dans une salle de thermes) c'est celui de *Belcile*(*sus*) à Segobriga (Prov.de Cuenca). Mais cette inscription est très fragmentaire et on remarque que l'architecte se désigne lui-même comme un « *artifex* » et non comme un « *architectus* ». Le terme d'architecte, si courant et banal de nos jours, ne correspond sans doute pas exactement aux fonctions de l'architecte antique.

Une inscription publiée par G. Molisani ([17]) le montre bien. C'est une inscription funéraire actuellement déposée à

([15]) Gruter, 99, 9: *P. Cornelius Thallus, P. Corneli*(*i*) *Architecti fil*(*ius*) *mag*(*ister*) *quinq*(*uennalis*) *coll*(*egii*) *fabr*(*orum*) *tignar*(*iorum*)... *nomine P. Corneli*(*i*) *Architectiani filii sui.*

([16]) «Enc. Arte Antica Cl. e Or.» s.v. *mosaicisti* et V.v. Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz,* Basel 1961, p. 315.

([17]) Dans les « Rendiconti Accademia Naz. dei Lincei » (série 8, XXVI (1971), p. 41 à 49, 1 pl.

l'hôpital de l'Isola Tiberina et trouvée à 9,5 km de Rome sur la via Prenestina, datée par l'auteur de l'article entre 65 et 35 avant J. C.:

L. Cornelius L.F. Vot(uria)
Q. Catuli cos. praef. fabr.
censoris architectus

L. Cornelius, homme libre, n'a pas de *cognomen,* il a été successivement *praefectus fabrorum* de *Q. Catulus* pendant son consulat et *architectus* du même personnage, lui aussi homme libre sans *cognomen,* pendant sa censure. Il n'est pas surprenant que L. Cornelius, ingénu mais n'appartenant pas à une *gens* patricienne, n'ait pas de *cognomen* (voir la bibliographie rassemblée par G. MOLISANI, dans l'article cité en note, sur ce point) c'est un fait courant jusque vers la fin du 1er siècle de notre ère. En revanche, pour les affranchis, le *cognomen* devient usuel dans la seconde moitié du 1er s. avant J. C.; il est donc très probable que *Q. Amiteius Architectus* soit un affranchi, dont le *cognomen* est tiré d'un nom de métier. Ce *cognomen* est peut-être inspiré par le métier du patron de l'affranchi ([18]).

Nous lisons bien ici les *tria nomina* du mosaïste, et le fait est exceptionnel. On ne connaissait jusqu'ici que *T. Sennius Felix,* le mosaïste d'origine campanienne qui, avec l'aide d'*Amor* a exécuté, au second siècle, la mosaïque de Lillebonne. Tous les autres mosaïtes de Gaule connus par leur signature ont un seul nom, leur nom d'esclave.

Enfin, dans la mesure où les artistes de l'antiquité n'ont pas l'habitude de signer leur oeuvre ([19]), on peut penser que

([18]) Voir sur ce point l'ouvrage de I. KAIANTO, *The latin cognomina,* Helsinki 1965, pp. 82-84 et l'ouvrage plus specialisé de H. GUMMERUS, *Cognomen und Berul* (Comment. in honorem I. Heikel).

([19]) D'après la liste établie par A. BLANCHET (*La mosaïque,* Paris 1928, p. 56) puis par les auteurs de l'article « mosaicisti » dans l'*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, on connaît en Gaule les mosaïstes suivants: *Q. Amiteius Architectus; Amor* (d'origine gauloise) à Lillebonne; *Conculcanus* à St-Romain (Aquitaine) « *litt(eras) coloribus*

Q. Amiteius Architectus a enfreint cet usage parce-qu'il était conscient d'exécuter un travail différent du travail artisanal courant ([20]).

La mosaïque de Luc-en-Diois fournit donc bon nombre de renseignements sur l'étape précédant la formation d'une école régionale de mosaïstes dans la vallée du Rhône.

* * *

Venons-en à un second canevas, particulièrment en faveur dans la vallée du Rhône: le nid d'abeilles déterminé par des

pinxit »; *Ferronius* à Mienne (Eure et Loir) « *ex officina Ferroni Felix ut iste lego* » (n. 932 de l'*Inventaire*; *Modicus* à Bavay (*Recueil,* I, 1 n. 113) « *Modicui F.* »; *Pythis* à Nîmes (n. 341 de l'*Inventaire*). Voir sur ce point l'article de J.M.C. Toynbee, « Latomus », VIII (1949), p. 307: *Some notes on artists in the Roman World,* et d'A. Garcia y Bellido: *Nombre de artistas en la España romana,* dans « Archivo español de arquelogia », XXVIII (1955), p. 1 à 19, il y recense une 20aine d'artistes divers, dont deux architectes et une dizaine de mosaïstes. En Suisse, Mme von Gonzenbach relève deux signatures probables de mosaïstes, à Oberweningen: *ATTILIVS* (*o.l.* pl. 18) et à Avenches: *PROTHASIVS*, toutes deux sur des pavements datés du 3ème quart du IIè s. (*o.l.,* p. 315). En Germanie, outre l'exemple de *MONNVS* à Trêves (K. Parlasca, *Die Römischen Mosaiken in Deutschland,* Berlin 1959, pl. 47, 1), de *PERVINCVS* à Bad Vilbel (*ibid.,* pl. 93) et de *CVPITVS* à Tacherting (*ibid.*, pl. 14 B 3) il faut citer la signature particulièrement intéressante, parce- qu'elle est, sans aucun doute, celle du mosaïste, trouvée sur une mosaïque de Mayence (voir références dans l'*E.A.A. s.v. Victorinus,* Supplemento 1970, p. 909): *VICTORINVS TESS(EL)LARIVS FECIT*. Enfin, dans la partie orientale de l'Empire, citons la mosaïque des Muses de la villa de Soueidié à Baalbek qui présente en caractères grecs l'inscription: AMPHION EPOIEI (M.H. Chehab, *Les mosaïques du Liban,* « Bull. du Musée de Beyrouth », XIV, t. II, pl. XVI) dans la seconde moitié du IIIè s.

([20]) L. Foucher dans son article *Note sur des signatures de mosaïstes* paru dans *Karthago,* IX (1958), p. 131 à 136, soutient un point de vue différent. Peut-être cet usage a-t-il varié selon l'époque et selon les provinces.

bandes d'étoiles à six losanges et d'hexagones adjacents ([21]) (fig. 7 à 9). Dans les autres provinces de l'Empire, ce canevas est jusqu'ici inconnu, sauf à Aquilée et à Rimini. On est donc amené à penser que, dans ce cas encore, le canevas a été transmis par un atelier d'Aquilée aux ateliers de la vallée du Rhône.

On connaît quatre exemples de ce canevas à Aquilée, trois d'entre eux sont bichromes ou, en faible partie, polychromes et remontent au Ier s. de notre ère ou un peu plus haut; le quatrième est nettement polpchrome (fig. 10) et est daté par L. BERTACCHI du second quart du IIè s. ([22]).

Moins couramment employé que le nid d'abeilles simple, qui est fréquent dans les mosaïques d'Aquilée (voir par exemple les nombreux exemples de ce type exposés au Musée archéologique), et le plus souvent bichrome, le nid d'abeilles déterminé par des bandes d'étoiles à six losanges a été transmis aux ateliers de la vallée du Rhône sous sa forme ancienne bichrome, dans tous les exemples connus en Gaule (cf. note 21).

([21]) On en connaît quatre exemples à Vienne (Isère): le n. 221 de l'*Inventaire* (fig. 7) la mosaïque Diederichs, une mosaïque inédite conservée au Musée lapidaire (fig. 8), le n. 3 (Cliché C. BASSIER) découvert en 1967 au Chantier de la Plaine à St-Romain-en-Gal (fig. 9), un exemple à Lyon (*Recueil*, II, 1 n. 99), un exemple à Pénol (publié dans *Gallia*, XVI (1958, p. 382, fig. 6), un exemple à Auriol (n. 641 de l'*Inventaire*, plance), un exemple à Limony (Ardèche) recemment présenté par son inventeur M.M. GUIGAL dans la « Revue du Vivarais », 1974, 1, pp. 1-9, 3 pl. Deux exemples isolés, enfin, en Aquitaine, probablement dus à des équipes itinérantes rhodaniennes, à Périgueux (n. 560 de l'*Inventaire*) et à Condat (n. 604 de l'*Inventaire*).

([22]) Soit deux pavements bichromes, fragmentaires, l'un à Aquilée (BLAKE, t. I, pl. 37, 2) l'autre inédit, en place au Fondo C.A.L., un troisième également inédit au Musée de Cividale et certainement dû à un atelier d'Aquilée; le pavement polychrome a été publié par L. BERTACCHI, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia,* « Aquileia Nostra », 1963, col. 20 à 84. La mosaïque à nid d'abeilles se trouve dans la Casa di Licurgo e Ambrosia, col. 60-70, fig. 28 à 33. La mosaïque de Rimini (publiée dans « Studi Romagnoli », XIII (1962), fig. 29, p. 122) doit également être attribuée à un atelier d'Aquilée.

C'est du moins la forme du canevas que ces ateliers ont préférée, affirmant ainsi une fois de plus leur gôût classicisant, qui ne tempère l'austérité des lignes noires sur fond blanc que par des motifs de remplissage polychromes surtout végétaux, à l'exception de *xenia* ou de cratères. Au IIè s. à Aquilée, le canevas brille d'un éclat différent, par la polychromie étendue aux lignes mêmes du canevas, par la richesse du décor figuré des hexagones. Les traditions respectives des deux écoles s'affirment désormais clairement.

En conclusion, nous formons le voeu que les *corpus* des mosaïques d'Aquilée et de Narbonnaise soient achevés le plus tôt possible: eux seuls permettront de préciser, d'approfondir ou de réfuter les hypothèses que nous a suggérées l'état actuel de la documentation connue, c.à.d. l'existence à Valence au moins et dans toute la vallée du Rhône probablement, de mosaïstes d'Italie du Nord au Ier s., lesquels ont transmis aux ateliers de la vallée du Rhône des éléments majeurs de leur répertoire: le canevas à quadrillage et le nid d'abeilles à bandes d'étoiles de six losanges sont les schémas de fond les plus caractéristiques des ateliers de Lyon-Vienne. L'existence même des contacts entre écoles des deux vallées ne saurait surprendre, elle a été également signalée dans d'autres domaines, comme la glyptique et la céramique.

Gian Carlo Menis

I RITRATTI NEI MOSAICI PAVIMENTALI DI AQUILEIA

Il periodo di tempo che corre all'incirca fra la metà del III secolo d. C. e la metà del IV coincide con l'epoca, se non più fertile, certamente più ricca della produzione musiva pavimentale aquileiese, sia per la varietà delle invenzioni iconografiche introdotte sia per la complessità dei messaggi culturali trasmessi.

Anche nel mosaico pavimentale infatti — come in tutte le espressioni della civiltà artistica contemporanea — si riflette il profondo e talora drammatico dissidio che anima, turba e sconvolge la coscienza dell'uomo tardo antico. Anche nel mosaico pavimentale si possono rintracciare le testimonianze suggestive del vasto conflitto che oppone alle vecchie strutture politiche, economiche e religiose, nuovi modelli sociali, una nuova spiritualità.

Tradotto nei termini propri delle arti figurative il conflitto si esprime nei mosaici pavimentali aquileiesi attraverso la convivenza dialettica e spesso contradditoria (facilmente riscontrabile) fra le forme proprie della cultura figurativa ellenistica tradizionale ed impulsi innovatori e polemici riconoscibili nell'esasperazione dei valori cromatici, nell'intrusione sempre più frequente di costrutti impressionistici, nella ricerca spasmodica di un nuovo lessico espressivo, nell'alterazione e trasformazione delle stesse tecniche musive.

Entro quest'ambito cronologico ed ideale fanno la loro comparsa anche le manifestazioni della ritrattistica musiva aquileiese che formeranno l'oggetto di questa lezione. Manifestazioni — come si vedrà — non numerose, ma, per la loro rarità nell'ambito di tutta la produzione musiva pavimentale

antica, per la loro dislocazione cronologica e per i loro contenuti storico artistici, altamente significative.

E' però opportuno precisare subito che la nostra indagine intende limitarsi alla considerazione del ritratto in senso proprio e restrittivo, ossia al ritratto fisionomico, quello cioè che si propone la piena individualizzazione di una persona, attraverso la resa delle sue fattezze individuali. Estenderemo perciò le nostre osservazioni ai ritratti simbolici e tipologici, solo nella misura in cui il raffronto con essi potrà servire ad una migliore comprensione dell'oggetto primario della nostra ricerca.

Tale rigorosa prospettiva ci pare possa favorire una più puntuale verifica delle eventuali connessioni esistenti fra le esperienze ritrattistiche musive e quelle della pittura e della plastica contemporanee.

* * *

Non conosciamo ritratti musivi aquileiesi anteriori al III sec. Possiamo tuttavia ragionevolmente ricostruire i caratteri fondamentali della ritrattistica musiva pavimentale del secolo II ad Aquileia, grazie a due teste, una maschile ed una femminile, che compaiono nel pavimento della *Casa di Licurgo ed Ambrosia* (scavato nel 1963) (1). Infatti — quantunque i due splendidi volti rappresentino due esseri marini mitologici, un tritone e una nereide o forse Oceano e Tetide, ed appartengano dunque al ritratto simbolico — gli ingredienti stilistici che li compongono attribuiscono loro una così definita personalità che si sarebbe indotti (come il Brusin) a scorgervi senz'altro i proprietari stessi della ricca dimora (2).

La figura virile (*fig. 1*) è caratterizzata dalla foltissima chioma a ciocche, dai capelli verdi di varie tonalità e dalla barba dello stesso colore. Dal capo sporgono due appendici sottili di colore rossiccio, piante marine o chele di gambero e, forse, un

(1) L. Bertacchi, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia*: « Aquileia Nostra » 34 (1963) coll. 57-68.

(2) G. Brusin, *Notizie*: « Archivio Veneto » 76 (1964) p. 117.

pesciolino. Il volto è animato da grandi occhi rotondi, profondamente ombreggiati e dal cangiante naturalismo dell'incarnato.

Il bel volto pieno della figura femminile (*fig. 2*) è illuminato dagli occhi intenti ed è incorniciato dai capelli, con discriminatura centrale, lunghi e lisci, appena ritorti alle estremità ricadenti sulle spalle; anche qui i capelli sono verdi in varie tonalità. Dal capo si ergono quattro alghe marine. Gli elementi del viso sono stilisticamente molto vicini a quelli della testa virile, « ma — come osserva giustamente la Bertacchi — l'accentuarsi del contrasto tra i toni scuri e i toni chiari dell'incarnato, la impostazione leggermente più di tre quarti e l'ombra al di sotto del mento, tolgono a questa figura il carattere generico, che si può notare nell'altra, e le conferiscono una più spiccata individualità » ([3]).

L'illusionismo coloristico, che ricollega queste due figure a tante espressioni dell'arte pompeiana, non lascia dubbio circa il loro classicismo serenamente condiviso.

In particolare, ci sembra che in questi volti si rifletta in modo palese quella situazione ottimale creatasi in epoca medio imperiale, in cui si ricomposero le due componenti fondamentali della ritrattistica romana classica, quella privata e naturalistica o realistica e quella aulica, generica e idealizzante. I sapienti tratti di accentuazione psicologica, lascito ereditario dell'età flavia, convivono qui infatti pacificamente con il neo-ellenismo dell'età adrianea e antonina.

Allo stesso ambiente culturale appartiene sicuramente la graziosa testina di giovinetta, purtroppo frammentaria, apparsa nella zona degli scavi a nord della basilica (*fig. 3*) ([4]).

* * *

I più antichi ritratti fisionomici che compaiono nei mosaici pavimentali aquileiesi sono dunque le protomi degli atleti provenienti dalle sale delle *Grandi Terme*.

([3]) L. BERTACCHI, *Nuovi mosaici...* cit. p. 63.
([4]) Cfr. G. BRUSIN, *Aquileia e Grado* (Padova 1964) p. 100.

Si tratta di due gruppi di ritratti: il primo comprende protomi di atleti, distribuite fra cerchi ed elissi e formanti un grande pannello incorniciato da meandro plastico (*fig. 4*) (purtroppo alcuni sono talmente danneggiati da renderne la lettura estremamente difficoltosa); il secondo gruppo comprende tre grandi busti di atleti inclusi entro ottagoni: il primo raffigura un giovane atleta, grasso e robusto, con la testa rasata ed un ciuffo raccolto alla sommità del capo; la bocca è atteggiata ad un accenno di sorriso che però si risolve in una smorfia sciocca (*fig. 5*); il secondo atleta è invece una persona matura, dal volto ben proporzionato, dall'atteggiamento nobile e fiero, con la barba riccia e curata ed i capelli raccolti a treccia sopra la fronte e disposti a ciambella su tre ordini (*fig. 6*); il terzo ritratto (parzialmente alterato dal fuoco) rappresenta un uomo anziano, barbato, con manto, dall'aspetto dignitoso e severo; probabilmente si trata di un atleta vincitore incoronato, come indicano gli attributi della palma (inscritta e concentrica all'ottagono della cornice) e della corona (*fig. 7*) ([5]).

Nell'insieme i tre ritratti, nella loro monumentale possanza, sono resi con notazioni cromatiche discrete, sapientemente sfumate, di sicuro effetto plastico e realistico. L'espressionismo dei volti, particolarmente nel secondo ritratto, carico di contenuti psicologici, concorre alla loro forte individualizzazione. In tutto ciò appare evidente la residua permanenza della tradizione classica ed, in particolare, della sua componente realistica.

Diversi fattori tuttavia proclamano ad evidenza come questi tre ritratti siano già partecipi di quel movimento di rottura con la tradizione formale ellenistica e con il suo naturalismo che, iniziatosi all'inizio del III sec., divenne inarrestabile dall'epoca di Gordiano III in poi (238-44).

In particolare va segnalato l'emergere tagliente del disegno di contorno, non assorbito più dal colore, la scomposizione della logica anatomica, specie nella resa della muscolatura dei torsi,

([5]) G. Brusin, *ibid.* p. 206 s.; P.L. Zovatto, *Mosaici paleocristiani delle Venezie* (Udine 1963) p. 64.

accentuata dall'uso di tessere di quadratura maggiore. Ma ancor più significativa è l'espressione dei volti, vagamente idealizzata, quasi trasognata per lo sguardo rivolto verso l'alto od obliquo. Sembra qui di ritrovare quell'espressione di tormento interiore tipica della ritrattistica pittorica e scultorea tardo antica e già segnalata in alcuni esempi della metà del sec. III (come nel busto di Decio del Museo Capitolino od in alcuni ritratti funerari di Fayyûm). Lo stesso sfondo anonimo, senza spazio, entro cui sono campite le figure concorre a decantarne e comprimerne l'originale vitalità.

Sotto il profilo tipologico comunque gli episodi aquileiesi si riconducono facilmente ai modelli più noti dei ritratti d'atleti delle Terme di Caracalla (ora al Museo Lateranense) nei quali, pur attraverso ingredienti morfologici diversi, che ci impongono un lieve divario cronologico, si ritrova il medesimo contenuto iconografico, oltre che la stessa tensione caratterizzante, lo stesso realismo, la stessa trasognata emozione (6).

I confronti con altri testi musivi potrebbero ovviamente qui allargarsi al fine di reperire ulteriori riferimenti probanti sia sul piano ritrattistico sia su quello stilistico, spaziando dall'ambiente africano (ad es. i mosaici di Zliten e di Cherchell) alla Siria (la casa di Ifigenia ad Antiochia), alla Germania (le muse ed il ritratto di Virgilio di Treviri, i filosofi di Colonia). Ne risulterebbe tra l'altro una suasiva documentazione delle varie fasi di quella dialettica immanente a tutta l'arte della seconda metà del III sec. e dell'epoche tetrarchica e costantiniana, cui si è accennato, e che forma la ragione del fascino segreto di quella stagione artistica.

Non credo tuttavia opportuno aggravare il testo con erudite dissertazioni anche perché ritengo che l'aneddoto ritrattistico delle Grandi Terme di Aquileia sia ormai sufficientemente definito nella sua sostanza storico artistica.

(6) Cfr. W. Dorigo, *Pittura tardoromana* (Milano 1966) p. 168; S. Tavano, *Aquileia cristiana* (Udine 1972) p. 179.

* * *

Dobbiamo scendere quindi all'inizio dell'epoca costantiniana per incontrare ad Aquileia un altro gruppo di ritratti musivi pavimentali; e questa volta si tratta di alcuni fra i più celebri esempi di ritrattistica pittorica di tutta l'Antichità. Mi riferisco evidentemente ai quattordici ritratti di donatori raffigurati nel pavimento della *Basilica teodoriana Sud,* databile — com'è noto — al II decennio del IV sec. (315-20) ([7]).

I ritratti sono inseriti in tre dei nove scomparti in cui si suddivide il fantasmagorico tappeto musivo dell'aula nel suo settore riservato ai fedeli.

Nel primo scomparto, sito nell'angolo nord occidentale della basilica, sono effigiati, entro ottagoni, quattro busti femminili, vestiti di tuniche con clavi di porpora e con encolpio al collo. Nonostante la relativa esiguità dei mezzi tecnici, i volti risultano vivacemente caratterizzati, tanto che qualcuno (Cecchelli, Brusin) propose di riconoscere in una di esse (la più anziana) la madre, e nelle altre le sue tre figlie.

Nell'angolo nord-est si vede una donna matura con i capelli raccolti al sommo della fronte da una treccia o nastro (*fig. 8*). Il nastro serve pure a reggere la chioma sotto la linea occipitale in modo che i capelli risultano divisi in due parti: una liscia sul cranio e la seconda sporgente sulla nuca ai lati del collo con boccoli rigonfi. La tunica della donna è di colore verdognolo, con riflessi azzurri; i « clavi » sono purpurei. L'encolpio è giallo-oro con un tocco di verde al centro.

La figura a Sud-Est ha un volto più giovanile, più tondo e leggermente atteggiato al sorriso (*fig. 9*). Le carni hanno sfumature di grigio roseo, con qualche impasto di giallo. L'abito e l'acconciatura dei capelli sono uguali a quelli del ritratto precedente.

Sul lato occidentale dello scomparto si dispongono gli altri

([7]) Cfr. G. BRUSIN - P.L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado* (Udine 1957) pp. 69-87.

due ritratti di giovani donne (*figg. 10-11*); anch'esse indossano tunica muliebre listata di clavi e portano un encolpio al collo. La giovane dell'angolo Nord-Ovest è la sola che non abbia i capelli raccolti con nastro; la capigliatura scura è meno abbondante e scende a ciocche sulla fronte.

L'acconciatura di tutti questi ritratti è quella cosiddetta « a turbante », diffusa all'inizio del IV secolo, che appare per la prima volta in una moneta di Galeria Valeria, figlia di Diocleziano, e che sostituì la moda precedente della pettinatura « a elmo ». La policromia dei motivi decorativi è piuttosto modesta: il rosso e il giallo sono di laterizio, l'arancione, il grigio e il fondo biancastro sono di calcare.

Altri cinque ritratti — quattro maschili e uno femminile al centro — sono figurati nel vicino scomparto, lungo la parete Nord dell'aula, disposti entro riquadri.

Il ritratto della donna (parzialmente guasto) riproduce « un volto di romana provinciale, buona madre di famiglia, senza pretese intellettualistiche » (*fig. 12*) ([8]). Ella ha i capelli discriminati alla sommità del capo e coperti da un *palliolum*, di colore giallastro, cadente sulle spalle. La tunica rossastra è fregiata di laticlavi scuri, distintivo del ragguardevole rango della famiglia.

Anche i ritratti dei quattro uomini, forse i figli della matrona, portano attributi di grado elevato.

Verso l'angolo Nord-occidentale è ritratta una protome maschile leggermente mutila alla base, con tunica giallastra con clavi neri e pallio grigio (*fig. 13*). L'uomo ha il volto magro, naso camuso, pieghe incise ai lati della bocca, occhi allungati e asimmetrici, fronte bassa, capelli biondi cadenti sulla fronte a frangia. L'aspetto è di persona più anziana rispetto agli altri personaggi dello stesso scomparto.

Il secondo uomo, sul lato simmetrico (*fig. 14*), ha i capelli

([8]) C. CECCHELLI, *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della basilica*: « La basilica di Aquileia » (Bologna 1933) p. 189.

a frangia, fronte bassa, occhi allungati, naso affilato in contrasto con la grossolanità degli zigomi, mento breve, collo largo. L'espressione ferma un sottile sentimento di sorpresa, di timido smarrimento. Il pallio reca una larga *contabulatio.*

Disposti sul lato Sud, ci sono infine due volti di giovanetti, che indossano vestiti della stessa foggia, cioè una *paenula,* gettata sopra una tunica di cui sono messi in evidenza gli *orbiculi* neri ricamati sull'attacco della manica (*figg 15-16*). Degni di nota sono nei due ritratti i cordoncini decorativi della penula, disposti all'altezza del petto. Come i due ritratti del lato Nord, anche questi si caratterizzano per la pettinatura a frangetta, che fu in voga nella prima metà del secolo IV.

Finalmente altri cinque ritratti sono raffigurati nello scomparto centrale del *quadratum populi,* quattro donne e un uomo disposti entro clipei riccamente decorati. Nello scomparto sono superstiti anche due dei quattro clipei originali racchiudenti le protomi delle stagioni.

Al centro dello scomparto, è ritratta con particolare cura e rara maestria una figura virile che indossa una tunica fregiata di laticlavi rossi, ed il pallio ornato da un'ampia *contabulatio* che dichiarano l'alto rango sociale del personaggio (*fig. 17*). Il volto, reso di tre quarti è imperioso e severo, fortemente caratterizzato attraverso un'insolita incisività di segno, una inedita profusione di colori, una spregiudicata violenza di accostamenti tonali. Ciocche di capelli scendono in modo irregolare sulla fronte e sulla tempia. Fronte sfuggente, orecchie piccole, zigomi pronunciati, occhi grandi ed intenti, sopracciglia folte, naso corto e un po' schiacciato, bocca arcuata, mento breve, sono tutti elementi che concorrono a costruire l'identità di una persona eccezionalmente vitale.

Sul lato occidentale, in asse col ritratto maschile, appare l'immagine clipeata di una fanciulla dal viso ovale, dai grandi occhi un po' melanconici, con i capelli divisi sulla fronte e raccolti con treccia girata a diadema e nella quale sembrano inseriti dei nastri (*fig. 19*). Riccioli di capelli sporgono ai lati del collo. La giovane indossa una semplice tunica color giallo-aran-



1



2



3



4

Fig. 1 - Casa di Licurgo e Ambrosia - *Tritone.*

Fig. 2 - Casa di Licurgo e Ambrosia - *Nereide.*

Fig. 3 - Scavi a Nord della basilica - *Testina femminile.*

Fig. 4 - Grandi terme - *Atleta.*



5





7



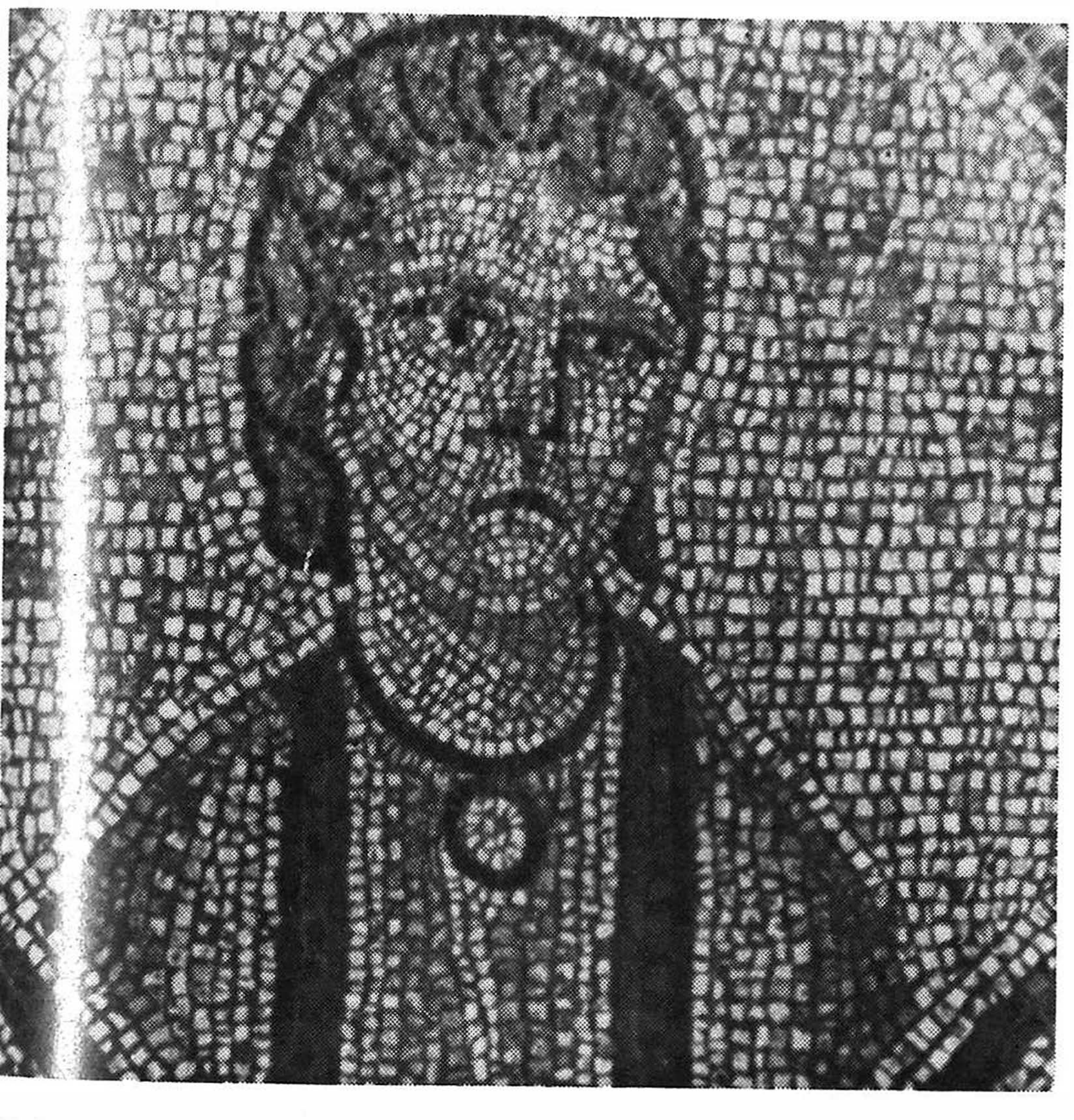
Fig. 5 - Grandi terme - *Atleta.*
Fig. 6 - Grandi terme - *Atleta.*
Fig. 7 - Grandi terme - *Atleta.*
Fig. 8 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*



9



10

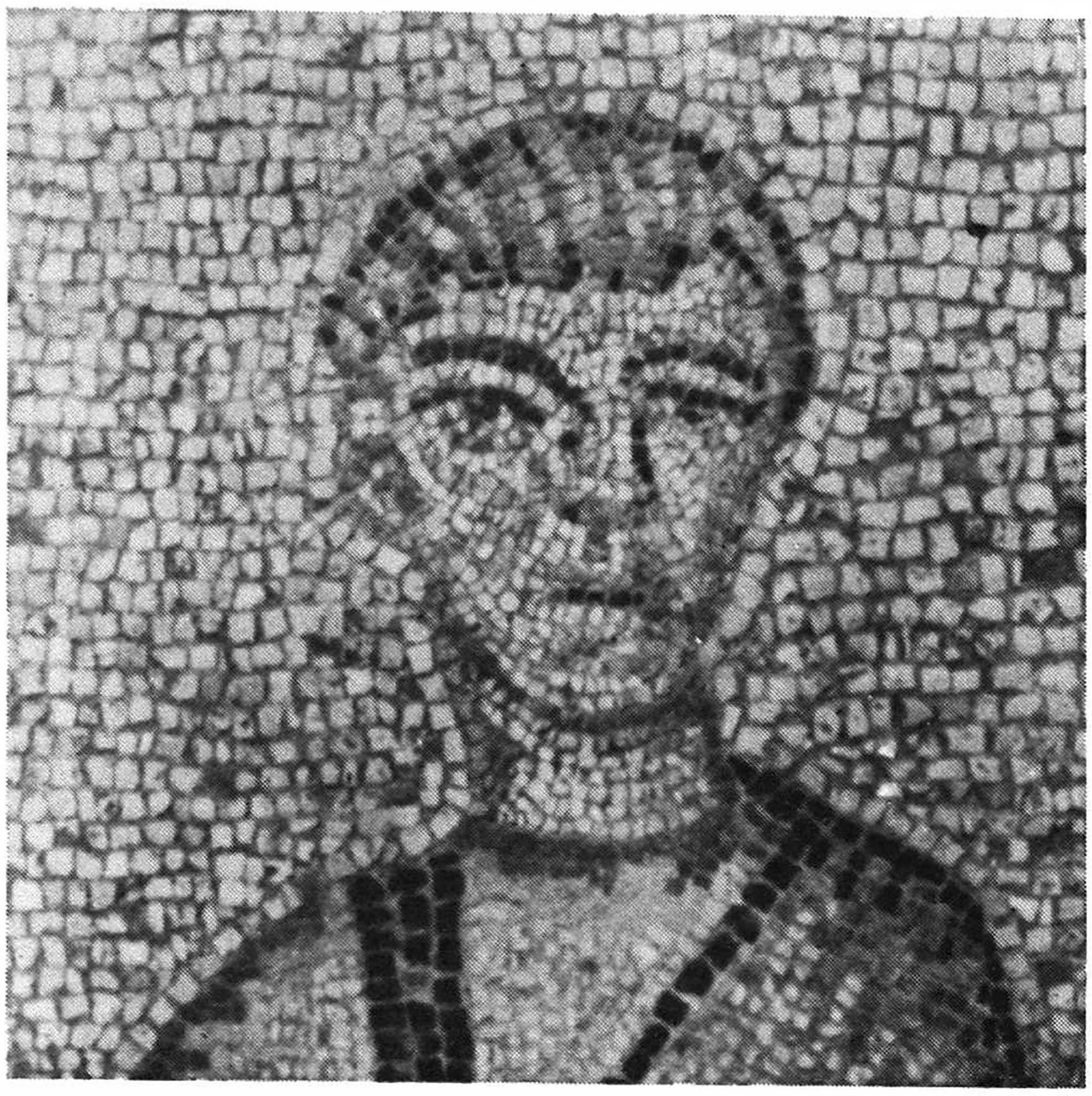


11



12

Fig. 9 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 10 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 11 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 12 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*



13



14



15



16

Fig. 13 - Basilica teodoriana - *Ritratto maschile.*
Fig. 14 - Basilica teodoriana - *Ritratto maschile.*
Fig. 15 - Basilica teodoriana - *Ritratto maschile.*
Fig. 16 - Basilica teodoriana - *Ritratto maschile.*

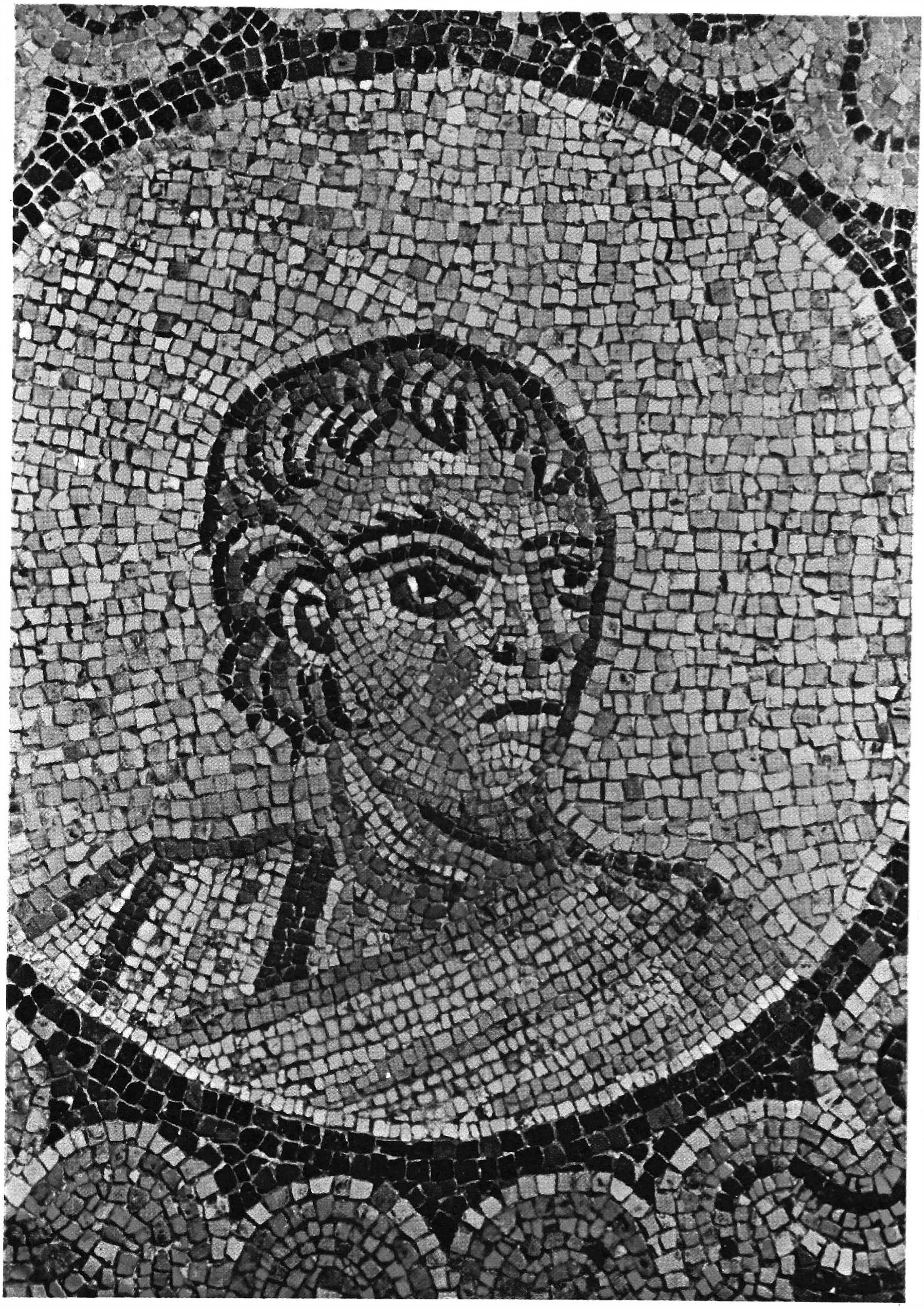


Fig. 17 - Basilica teodoriana - *Ritratto virile.*

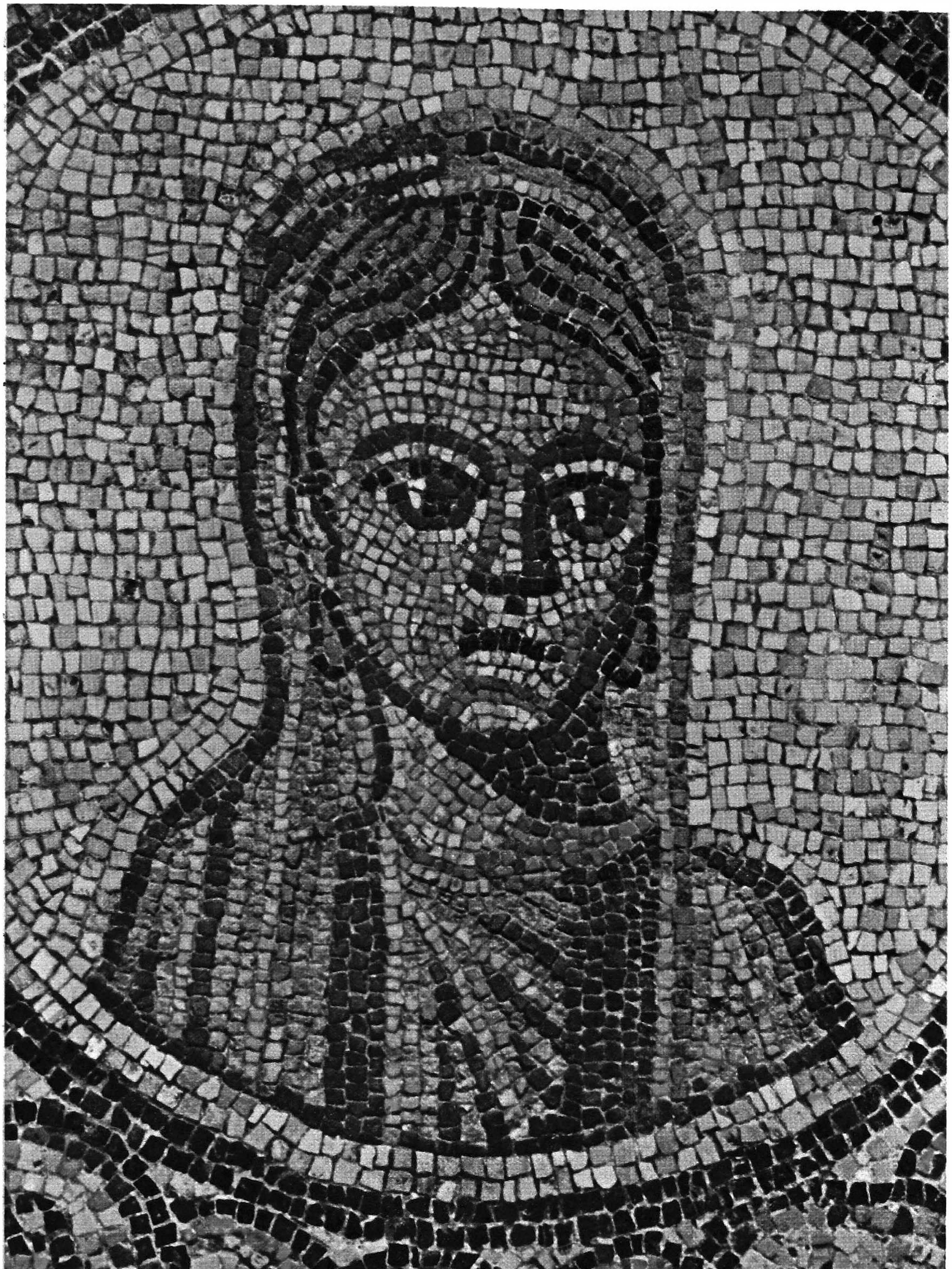
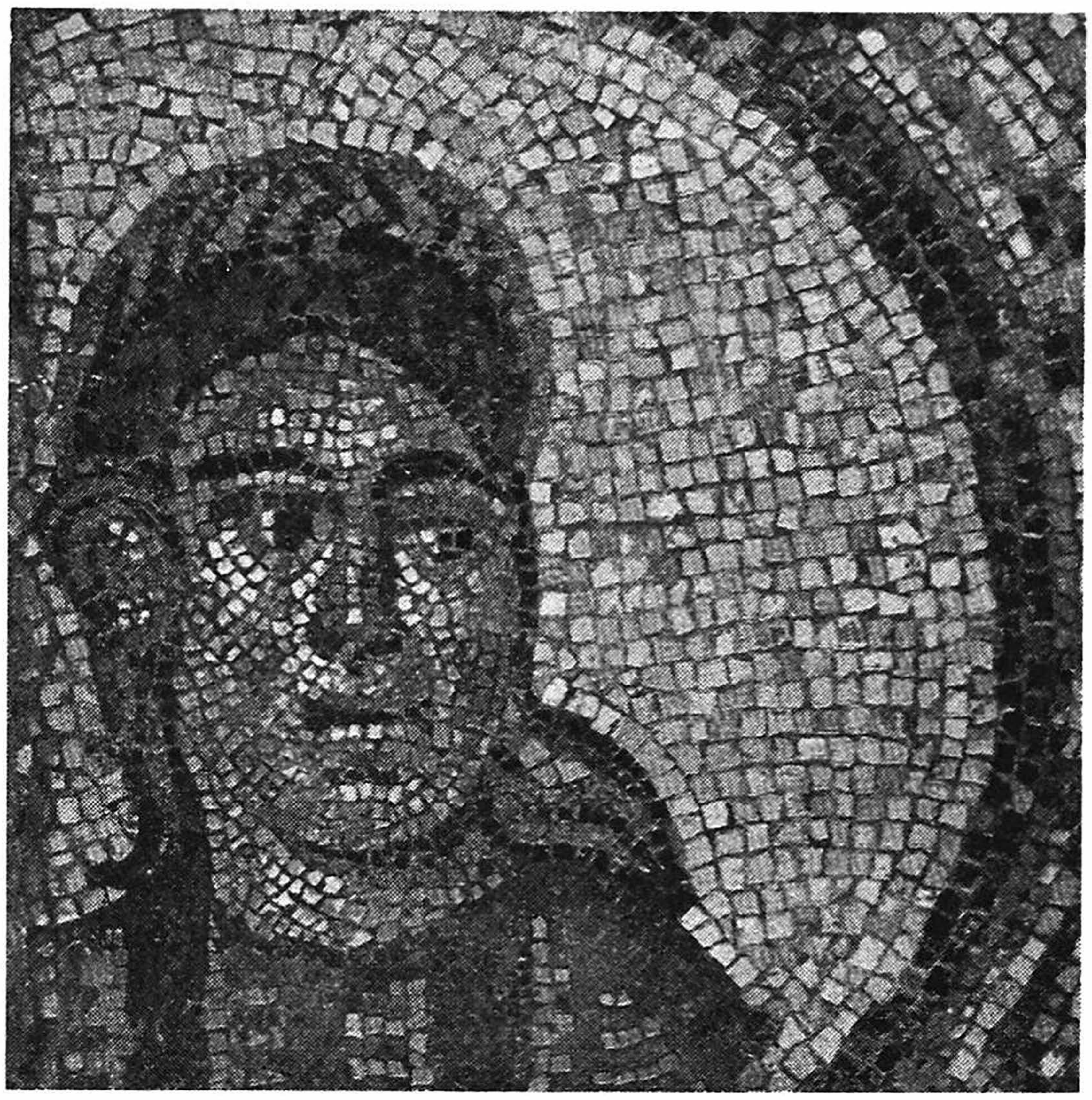


Fig. 18 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*



19



20



21



22

Fig. 19 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 20 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 21 - Basilica teodoriana - *Ritratto femminile.*
Fig. 22 - Basilica teodoriana - *Protoma dell'estate.*



23



2



25



2

Fig. 23 - Casa di Calendio e Yovina - *Primavera.*
Fig. 24 - Casa di Calendio e Yovina - *Estate.*
Fig. 25 - Casa di Calendio e Yovina - *Autunno.*
Fig. 26 - Casa di Calendio e Yovina - *Inverno.*



Fig. 27 - Oratorio del Buon Pastore - *Ritratto di giovane donna.*



28



29



30



31

Fig. 28 - Oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare - *Primavera.*
Fig. 29 - Oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare - *Estate.*
Fig. 30 - Oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare - *Autunno.*
Fig. 31 - Oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare - *Inverno.*

cio, con breve orlo scuro alla scollatura, e ornata verticalmente da due clavi ricamati a girali.

Sul lato Sud un altro ritratto raffigura una fanciulla dal volto grassoccio ed alquanto volgare (*fig. 20*). L'orecchio destro, visibile, ha un largo padiglione; i capelli bruni scendono sugli omeri e in alto hanno la solita treccia girata a diadema. La tunica giallo-arancione con ombre variegate è ornata da *patagia* di color viola scuro.

Sul lato opposto, verso Nord, è ritratta un'altra giovinetta, dal volto allungato e nobile, atteggiato ad un lieve sorriso (*fig. 18*). Indossa una tunica con clavi e sopra i capelli discriminati sulla fronte porta la solita treccia a diadema.

Sul lato orientale appare infine una figura di donna matura, magra, con grandi occhi dallo sguardo intenso, fortemente incisi (*fig. 18*). Il naso è breve, la bocca severa, il mento sporgente. I capelli, discriminati, sono, in parte, velati dal *palliolum* che scende sulle spalle. Agli orecchi sono attaccati due pendenti, con grosse perle. E' un volto che tradisce una sottile nota di sofferenza e di malinconia. La tunica, che sul davanti forma panneggi trasversali, è fregiata di laticlavi rossi.

Non v'è dubbio che i cinque ritratti di questo scomparto sono stati delineati con particolare impegno; è probabile che le persone qui effigiate godessero una posizione di preminenza fra i donatori del mosaico, anche tenendo conto del posto centrale ad esse assegnato nell'organizzazione compositiva dell'intero pavimento.

La letteratura dedicata ai ritratti dell'aula teodoriana Sud è ormai sterminata. A partire dalla notizia di scavo curata dallo Swoboda nel 1909 fino ai recentissimi studi, i più vari aspetti ad essi collegati — esegetici, stilistici, liturgici, culturali — sono stati oggetto di acute indagini e di vivacissimi dibattiti (9).

(9) H. Swoboda, *Neue Funde aus dem altchristlichen Oesterreich* (Wien 1909) p. 13; C. Drexler, *Aufdeckung von Mosaiken in der Basika zu Aquileia*: « Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Hist. Denkmale » 10 (1909) pp.

Se volessimo oggi prospettarne un consuntivo potremmo riassumerne così i termini essenziali: mentre i problemi storico artistici sono ormai chiariti nella loro sostanza, permangono ancora perplessità circa la loro significanza storico culturale, legata soprattutto al problema della identificazione dei personaggi ritratti.

Sotto il profilo stilistico i ritratti teodoriani, pur nelle loro differenziazioni somatiche e nelle loro diversità formali dovute a mani diverse — riteniamo che, accanto al cosiddetto « maestro dei ritratti » cui si deve sicuramente il ritratto virile centrale, abbiano lavorato collaboratori di bottega riconoscibili par-

470-477; L. PLANISCIG, *Le nuove scoperte archeologiche nella basilica di Aquileia*: « Emporium » 31 (1909) pp. 473-490; W. DE GRUENEISEN, *Le portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales* (Roma 1911) pp. 70-72; L. PLANISCIG, *Mosaici aquileiesi*: « Forum Iulii » 12 (1911) pp. 361-362; G. RESSMAN, *Un meraviglioso documento d'arte cristiana: il pavimento a mosaico della basilica d'Aquileia*: « Ars et Labor » (1912) pp. 970-973; O. FASIOLO, *I mosaici di Aquileia* (Roma 1915) p. 63; A. GNIRS, *Die christliche Kultanlage aus konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia*: « Jahrbuch der k.k. Zentral Kommission für Denkmalpflege » 9 (1915) pp. 140-172; O. MARUCCHI, *La basilica di Aquileia e i suoi mosaici*: « Arte Cristiana » 3 (1915) pp. 202-207; C. COSTANTINI, *Aquileia e Grado. Guida storico artistica* (Milano 1916) p. 40; C. CECCHELLI, *Litostrati di Aquileia*: « Memorie Storiche Forogiuliesi » 18 (1922) pp. 1-27; C.M. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archäologie* (Paderborn 1922) p. 415; G. BRUSIN, *Aquileia. Guida storica e artistica* (Roma 1929) p. 265; M. JUSTULIN, *Nuovo contributo alla spiegazione dei mosaici teodoriani di Aquileia*: « Arte Cristiana » 17, 2 (1929) pp. 34-42; C. CECCHELLI, *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della basilica*: « La basilica di Aquileia » (Bologna 1933) pp. 177-191; D. LEVI, *Antioch Mosaic pavements* (Princeton 1947) p. 557; J. FINK, *Der Ursprung der ältesten Kirchen am Domplatz von Aquileia* (Münster Köln 1954) pp. 71 s.; G. BRUSIN, *Contributo all'interpretazione dei mosaici cristiani nella zona della basilica di Aquileia*: « Actes du V° Congrès International d'Archéologie chrétienne » (Città del Vaticano - Paris 1957) pp. 433-455; G. BRUSIN - P.L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado* (Udine 1957) pp. 69-87; B. BAGATTI, *Note sul contenuto dottrinale dei mosaici di Aquileia*: « Rivista di Archeologia Cristiana » 34 (1958) pp. 119-135; S. BETTINI, *Le origini dell'arte medievale* (Padova 1962) pp. 153 s.; H. KAEHLER, *Die Stiftermosaiken in der konstanti-*

ticolarmente nei ritratti femminili del primo scomparto —, restano nella loro sostanza rigorosamente coerenti. Il loro linguaggio stilistico palesa senza possibilità di dubbio la « cifra » tipica del momento di passaggio dall'espressionismo tetrarchico all'espressionismo costantiniano.

L'eredità tetrarchica è riscontrabile nella marcata linea nera che profila duramente i tratti fisionomici. Il Levi ([10]) ha acutamente analizzato tale aspetto mettendo in risalto la struttura isometria delle teste, la sommaria e secca resa dei lineamenti, le pupille rese solitamente da un unico punto le folte e lunghe sopracciglia, il naso ad angolo, la bocca dalla linea dritta, a volte incurvata verso il basso, quasi in una specie di smorfia;

nischen Südkirche von Aquileia (Köln 1962); G. PICARD: *rec. a Kähler*: « Revue des études latines » 40 (1962) pp. 401-402; A. CARANDINI: *rec. a Kähler*: « Archeologia Classica » 14, 2 (1962) p. 311; P.L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie* (Udine 1963) pp. 78-83; G. BRUSIN, *Aquileia e Grado* (Padova 1964) pp. 28-33; T. KLAUSER: « Jahrbuch für Antike und Christentum » 7 (1964) pp. 158 ss.; J. HAGENHAUER, *Omnis in Domini potestate. Das theologische Programm des frühchristlichen Mosaikfussbodens im Dom zu Aquileia*: « Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes » 47 (1964-65) pp. 149-177; G.C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia* (Udine 1965) pp. 24-28; W. DORIGO, *Pittura tardoromana* (Milano 1966) pp. 174-177; P.L. ZOVATTO, *I ritratti musivi della basilica di Aquileia e una nuova proposta di identificazione*: « Aquileia Nostra » 37 (1966) pp. 105-108; G. BRUSIN, *Il mosaico pavimentale della basilica di Aquileia e i suoi ritratti*: « Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei » 22 (1967) pp. 176-188; F. GERKE, *Le sorgenti dell'arte cristiana* (Milano 1969) p. 99; W.N. SCHUMACHER, *Die Opferprozession in Aquileia*: « Akten des VII internationalen Kongresses für christliche Archäologie » (Città del Vaticano - Berlin 1969) pp. 683-694; C. DEGANO, *I ritratti nel pavimento musivo della basilica teodoriana di Aquileia,* Tesi di laurea presso l'Università di Trieste (1969-70); G.C. MENIS, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani di Aquileia* (Udine 1971) pp. 21-26; G. BOVINI, *Antichità cristiane di Aquileia* (Bologna 1972) pp. 156-164; G.C. MENIS, *I mosaici paleocristiani di Aquileia*: « Aquileia e l'Alto Adriatico. 1. Aquileia e Grado » (Udine 1972) pp. 181 s.; S. TAVANO, *Aquileia Cristiana* (Udine 1972) pp. 184 s.

([10]) D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton 1947, 557.

i capelli degli uomini ridotti a una serie di tocchi verticali paralleli, i capelli delle donne ad una serie di piccole lingue. Preludono invece l'esperienza stilistica costantiniana l'espressionismo cromatico, ottenuto attraverso accostamenti tonali violenti, non naturalistici ,un certo patetismo psicologico che — come ben osserva il Tavano — costituisce « una carica poetica nuova, conferita ad un'immagine che non è più solo corrispondente ad un dato storico, ma anche un precisabile simbolo morale ». Il tutto è però fuso e plasmato da una inedita capacità critica, da una vigorosa volontà d'arte che tutto piega ed ordina verso un originale principio d'unità.

E' qui in fondo che si realizza in una delle sue più definite espressioni quella che giustamente viene detta ormai la maniera di Aquileia », intesa come manifestazione esemplare del momento critico della rottura con i presupposti ellenistici del mosaico tardo antico.

Utili raffronti per una definizione dei caratteri dell'arte ritrattistica musiva nell'epoca costantiniana ad Aquileia si possono stabilire con alcune figurazioni pavimentali raffiguranti le stagioni, appartenenti ad alcuni edifici cittadini. Per quanto si tratti di protomi simboliche, in esse sono singolarmente presenti tutti gli ingredienti stilistici e morfologici rilevati nei ritratti teodoriani. Oltre ai busti delle stagioni presenti nella stessa aula teodoriana Sud (*fig. 22*), ricorderemo quelli dell'*Oratorio della pesca* nel fondo già Cossar e quelli della *Casa di Calendio e Yovina* (*figg. 23-26*). Particolarmente in quest'ultimo caso il fatto che le quattro stagioni siano definite nella loro rispettiva età conferisce loro una così intensa verità espressiva che « le allontana infinitamente dai consueti valori simbolici » generici. Verrebbe dato di pensare che anche per questi ritratti anonimi l'artista sia ricorso a modelli reali, anzichè a cartoni di repertorio ([11]).

([11]) L. BERTACCHI, *Nuovi mosaici figurati di Aquileia*: « Aquileia Nostra » 34 (1963) coll. 42-53; G. BRUSIN, *I mosaici della casa di Calendio e Yovina*: « Archivio Veneto » 77 (1965) pp. 13-17. Per l'Oratorio

Il problema dell'identità dei quattordici ritratti dell'aula teodoriana resta invece tuttora aperto, anche perchè esso è stato riproposto in quest'ultimo decennio da una polemica tuttora in corso e sulla quale riteniamo doveroso esprimere un giudizio ([12]).

La quasi totalità degli studiosi che si sono occupati di tali ritratti aveva infatti aderito sostanzialmente alla soluzione formulata dal Cecchelli già nel 1922, che vi aveva visto i ritratti degli « offertori del mosaico », ossia dei munifici cittadini aquileiesi che coadiuvarono Teodoro (come dice l'epigrafe dedicatoria) nella realizzazione del complesso basilicale ([13]), mentre cadeva del tutto la proposta dello Gnirs che vi individuava (con notevole forzatura) i busti dei martiri aquileiesi ([13]). Ma nel 1962 usciva a Colonia l'opera del Kähler, dedicata appunto ai « Stiftermosaiken in der Konstantinischen Südkirche von Aquileia », che rimetteva in discussione tutta la materia ([15]).

Il Kähler parte dall'esame del ritratto clipeato virile, posto al centro dello scomparto mediano e che raffigura (come abbiamo facilmente dedotto dal vestiario) un alto funzionario imperiale (*fig. 17*). Egli nota come un posto così onorifico, situato sul punto d'intersezione delle due diagonali segnate dai busti delle quattro stagioni, non possa spettare ad un, sia pur alto, magistrato, ma soltanto a un Dio o ad un'autorità divina, come quella dell'imperatore. Anche negli archi di trionfo e sulle monete l'immagine dell'imperatore — continua il Kähler — si trova infatti solitamente abbinata al tema delle stagioni proclamanti la *felicitas temporum*.

Che si tratti anche qui del ritratto di un imperatore inserito nel contesto della simbolica trionfale imperiale, è confermato

della Pesca vedi: G. Brusin - P.L. Zovatto, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado* (Udine 1957) pp. 191-209.

([12]) Lo abbiamo, del resto, già dichiarato in: *Nuovi studi iconologici...* (1971) cit. pp. 21-26.

([13]) C. Cecchelli, *Litostrati di Aquileia...* (1922) cit. p. 14 ss.

([14]) A. Gnirs, *Die christliche Kultanlage...* (1915) cit. p. 149 ss.

([15]) H. Kaehler, *Die Stiftermosaiken...* (1962) cit.

dagli attributi del ritratto femminile posto nello scomparto contiguo (*fig. 12*): la donna infatti cinge, sulla testa, sopra il *palliolum* — sempre a giudizio del Kähler — la *stephàne* o corona imperiale. I mosaici aquileiesi esalterebbero dunque una coppia imperiale, che non può essere (data la cronologia sicura dei mosaici) che quella di Costantino e Fausta.

Da questa conclusione al ricercare ogni genere d'indizi che la confermino il passo è ovvio. Veniamo così a sapere che le quattro donne che circondano Costantino sono la madre Elena, le figlie Costanza ed Elena e la nuora Elena, moglie di Crispo; mentre i quattro ritratti maschili che circondano quello di Fausta riproducono il volto dei figli Crispo, Costantino, Costanzo e Costante. Infine i quattro volti femminili ritratti nello scomparto d'angolo rappresentano altrettante dame di corte! Non seguiremo evidentemente il Kähler nell'intrico delle minute conferme che egli invoca e neppure nelle forzate giustificazioni per le troppo palesi mancanze che egli adduce.

Le reazioni al saggio del Kähler furono in genere negative. Recensioni del Picard, del Carandini, del Toynbee, dello Zovatto furono molto critiche. Soltanto il Klauser, pur con alcune riserve, dava il suo consenso. Il tema fu ripreso con ampiezza dal Brusin in un prezioso contributo pubblicato nel 1968 nei « Rendiconti » dell'Accademia Nazionale dei Lincei ([16]). Le sue conclusioni nettamente negative ci trovano pienamente consenzienti.

L'obiezione pregiudiziale che opponiamo al Kähler è questa. E' mai possibile che l'imperatore venga rappresentato, in un complesso così solenne, senza gli attributi della sua dignità? Il vestiario del personaggio centrale è sicuramente di alto dignitario (come dichiarano il pallio e la *contabulatio*), ma esso non è sufficiente per indicare un imperatore ([17]). E sul capo della presunta

([16]) Cfr. nota 9.

([17]) Avevamo già espresso il nostro giudizio negativo nel volume: *I mosaici cristiani*... cit. 27, dove tra l'altro scrivevamo: « Non ci si potrebbe meravigliare di trovare qui il primo imperatore cristiano che lasciò tracce copiose della sua munificenza e della sua attività edilizia cristiana

Fausta nessuno potrà individuare con certezza una stepháne, essendo il disegno eventualmente più simile ad un semplice diadema, al quale del resto mancherebbe la solita fibula gemmata posta alla sommità [18]. Ora, poichè, come riconosce lo stesso Kähler, in mancanza di ogni iscrizione e rendendosi vano ogni confronto fisionomico con i ritratti ufficiali e con le monete (trattandosi di generi artistici diversi), la decisione deve affidarsi unicamente ai richiami iconografici, ci sembra che l'ipotesi venga a mancare del suo appoggio fondamentale.

A questo principale si aggiungono altri motivi di dissenso. Tralasciando alcune discutibili affermazioni del Kähler circa i caratteri somatici di Costantino e dei suoi familiari, ci chiediamo, ad esempio, come si possa ipotizzare un programma simbolico di trionfo imperiale in un'aula indiscutibilmente cultuale cristiana, basandosi sul raffronto con l'arte aulica delle monete e degli archi di trionfo. Ciò significa disattendere le più elementari norme del-

in tutto l'impero e che fu legato ad Aquileia da particolari rapporti di simpatia. Tuttavia la mancanza di ogni esplicito attributo imperiale e di ogni accenno ad una presenza così augusta nella epigrafe dedicatoria, sconsigliano decisamente ad avallare l'ipotesi ». Analoghe osservazioni si potrebbero fare per i presunti figli di Costantino. Come spiegare la mancanza nei ritratti dei quattro Cesari degli attributi militari e civili della loro dignità? E perchè indossano vesti diverse? Senza dire che le loro vesti sono più simili a divise « chierico-monacali » (Bansa).

([18]) Vale la pena di riferire a questo proposito l'autorevole giudizio di ULRICH BANSA, il quale, dopo aver respinto « in modo categorico » l'identificazione del ritratto femminile in questione con quello di Fausta, aggiunge: « Mi sento categorico al riguardo poichè il *palliolum*... non ha alcuna rassomiglianza con la corona (*stephâne*), termine poco proprio per definire quello che eventualmente potrebbe essere un diadema... Tutte le Auguste, quando vogliono mettere in evidenza la loro dignità, recano un diadema che per lo più nei ritratti di fronte è sintetizzato da una fibula gemmata che alla sommità del capo fissa l'ornamento... Tutte le Auguste poi, di larga massima, portano vezzi di perle al collo ed una ricca fibula alla sommità della spalla per fermare il drappeggio ». Molto opportunamente a questo punto il Brusin statuisce un significativo confronto con i ritratti di donne imperiali affrescati nel *Palatium* di Treviri. G. BRUSIN, *Il mosaico pavimentale*... cit. 8 s.

l'ermeneutica contestuale. Accettando poi l'ipotesi della presenza, fra i ritratti, dei quattro figli di Costantino, bisognerebbe far scendere la cronologia del mosaico almeno al 320-24, cioè dopo la nascita di Costante: ma ciò contrasta con la datazione comunemente accolta per un insieme di motivazioni generali. D'altronde la datazione al 324 contrasta con i tratti somatici dei quattro personaggi che appaiono tutti approssimativamente maturi e della stessa età (mentre, se in quell'anno Costante aveva un anno, Crispo ne aveva 24). Ancora, è mai possibile che il ritratto di Fausta abbia potuto restare indenne, in un luogo così eminente di una basilica cristiana, dopo la ignominiosa *damnatio memoriae* del 326? ([19]).

Ma non vogliamo ulteriormente dilungarci. Vogliamo solo ripetere, concludendo, che, a nostro avviso, pur riconoscendo che il programma ideologico dello scomparto centrale, abbinando ritratti e protomi delle stagioni, mutua il suo lessico dall'arte trionfale, la possibilità di individuare la famiglia imperiale di Costantino nei busti dell'aula meridionale è insussistente.

* * *

Un ultimo gruppo di ritratti fisionomici musivi era inserito entro quattro ottagoni del pavimento dell'*Oratorio del Buon Pastore* nel fondo già della CAL (Coop. Aquileiese del Lavoro), che riteniamo per lo meno di un decennio posteriore ai mosaici

([19]) In proposito il Brusin annota come l'argomento addotto dal Kähler per giustificare l'asserto che la *damnatio memoriae* non avrebbe avuto alcun effetto nei mosaici (o.c. p. 14), cade del tutto. Infatti neppure il L'Orange, che l'aveva proposto, ritiene ormai che « l'uomo dal berretto tondo e protetto da due guardie », ritratto nel mosaico della Grande Caccia nella villa romana di Piazza Armerina, sia Massimiano. G. BRUSIN, *Il mosaico pavimentale...* cit. 9 s. Si avverte infine che il Kähler (o.c. p. 15) trova conferma per la sua tesi in un'ipotesi che nessuno più ammette, ossia la vicinanza, se non addirittura l'appartenenza, dell'aula teodoriana al palazzo imperiale. Cfr. M. MIRABELLA ROBERTI, *L'edificio romano nel « Patriarcato », supposto palazzo imperiale*: « Aquileia Nostra » 36 (1965) pp. 45-78.

teodoriani. Purtroppo dei quattro ritratti uno solo è integralmente superstite, nel settore nord occidentale dell'aula (*fig. 2*) ([20]).

Esso ritrae una giovane donna (forse la proprietaria della casa) dalle guance piene, carnose, con le braccia lasciate nude dalla tunica smanicata. L'incarnato è tenuto su tonalità d'un rosso intenso, con qualche punto bianco in corrispondenza delle luci. Gli occhi e le ciglia sono di pasta vitrea azzurra, le sopracciglia di rossocupo. La bocca, formata da una breve linea orizzontale, conferisce al volto una certa durezza, che è smorzata però dallo sguardo mite e partecipe. La capigliatura è acconciata a turbante e, nella parte superiore, sembra raccolta da una « reticella a fili neri ».

Qualcuno ha creduto, in base a certi residui dei ritratti danneggiati (intrecci fitomorfi fra i capelli?), di poter avanzare dubbi circa il carattere fisionomico di questa figura, ipotizzando l'esistenza di un ciclo di protomi allegoriche delle quattro stagioni, disposte attorno al Buon Pastore (come nell'oratorio aquileiese del *Buon Pastore dall'abito singolare* ed analogamente a quanto si verifica nella stessa aula teodoriana Sud) ([21]).

Ma, a parte l'assoluta impossibilità di ricostruzione ragionevole dei busti scomparsi e l'anomalia che si verificherebbe nella disposizione dell'eventuale ciclo (mancanza di simmetria), bisogna pur riconoscere che nell'unico ritratto superstite e perfettamente leggibile non c'è proprio nulla che insinui una intenzione allegorica. La forte caratterizzazione del volto palesa al contrario la perentoria volontà ritrattistica, al punto che non ci appare

([20]) G. BRUSIN - P.L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado* (Udine 1957) pp. 221-223; P.L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie* (Udine 1963) pp. 118-121; I. BORTOLOTTO, *Il sacello paleocristiano della CAL ad Aquileia* (Udine 1973).

([21]) Questo sarebbe il pensiero del Kähler, espresso in una lettera al prof. Brusin. Cfr., in merito, I. BORTOLOTTO, *Il sacello paleocristiano...* cit. pp. 54-61.

infondata l'ipotesi che qui fosse piuttosto ritratto un gruppo di famiglia ([22]).

I notevoli effetti illusionistici e plastici sono ottenuti con sorprendente ricchezza cromatica e con esperta tecnica divisionistica. Rilevanti affinità legano dunque anche questo ritratto a quelli dell'aula teodoriana; in esso tuttavia la struttura compositiva risulta più unitaria ed organica, i piani più distesi, il contrasto tonale meno violento. In altre parole le tendenze stilistiche invalse nell'epoca costantiniana appaiono qui ormai pacificamente acquisite.

Forse non furono estranei a queste nuove espressioni ritrattistiche del mosaico i modelli dell'arte aulica, venuta di moda con l'affermarsi del nuovo regime. « Questo singolare ritratto — scrive Wladimiro Dorigo — è uno dei più belli e originali che ci abbia lasciato la pittura tardoromana. La sicura capacità di connessione del tessellato, mediante segni secchi e brevi e agglomerazioni per sè espressionistiche di materiale cromatico di una fredda vivezza, è dimostrazione della pacificazione formale che, senza intaccare il nuovo linguaggio, poteva essere stata indotta dalla momentanea prevalenza del *bello stile,* quasi per una domanda di committenti di recente egemonia sociale e politica, non dimentichi di precedente diversa condizione e, soprattutto, del carattere della precedente arte funeraria cristiana » ([23]).

* * *

Con quest'ultimo episodio si chiude la serie dei ritratti fisionomici musivi aquileiesi. E' noto che nei pavimenti delle basiliche i ritratti dei benefattori vennero in seguito definitivamente sostituiti dalle iscrizioni commemorative e che, nel corso del IV secolo, la mutata situazione economica consentì sempre meno ai proprietari delle case di ricorrere all'opera più costosa dei mae-

([22]) G. Bovini, *Antichità cristiane di Aquileia* (Bologna 1972) pp. 409-411.

([23]) W. Dorigo, *Pittura tardoromana* (Milano 1966) p. 176.

stri musivari. Ciò causò la riduzione degli emblemi e dei motivi figurati di maggior impegno ed il ricorso ad una decorazione pavimentale musiva prevalentemente decorativa ed artigianale.

I ritratti delle stagioni inseriti nel pavimento dell'*Oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare* ci permettono tuttavia di recuperare ancora un campione che può documentare l'ulteriore sviluppo della ritrattistica musiva fin dentro il terzo quarto del secolo, se, come crediamo, quel mosaico va attribuito all'epoca di Giuliano l'Apostata (361-63 (*figg. 28-31*) ([24]).

Le quattro protomi ivi inserite, agli angoli dell'emblema centrale, sono delineate con notevole volontà d'arte e clamorosi effetti espressionistici. Tuttavia il segno risentito ed impacciato, che squadra lineamenti piuttosto grossolani, il ricorso troppo scopertamente meccanico a costrutti illusionistici, la cascata disordinata delle tessere, la profusione sontuosa ed arbitraria dei colori, vanifica irreparabilmente la sostanza dei modelli ellenistici cui sicuramente l'artista è ricorso. Anche la ritrattistica musiva, dunque, al suo tramonto deve essersi lasciata sedurre ad Aquileia da quell'effimero movimento di restaurazione classicistica, favorito dalla politica giulianea, cui furono sicuramente sensibili le vecchie famiglie senatorie locali.

Quello comunque che colpisce in questi ritratti è la verità umana che da essi ancora promana, la concretezza personalizzata che da essi prorompe, nonostante l'insistenza dei richiami simbolici, nonostante le corone di pampini e grappoli, nonostante i grandi nimbi che circondano le teste.

E su quest'ultimo riscontro possiamo anche fermarci, a modo di conclusione, poiché se una « costante » ci pare di aver chiaramente individuata nell'esame della ritrattistica musiva aquileiese superstite dal II al IV secolo, è proprio questa concretezza, questa adesione cordiale all'uomo-persona, questa capacità di co-

([24]) G. Brusin, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia* (Aquileia 1961) pp. 12-15; G.C. Menis, *I mosaici cristiani di Aquileia* (Udine 1965) pp. 30-33; P.L. Zovatto, *Mosaici paleocristiani...* cit. p. 113; G. Bovini, *Antichità cristiane...* cit. pp. 413-416.

glierne la segreta ed individuale spiritualità, fino a catturarne il palpito fuggevole nel trasmutare dei sentimenti. Costante critica che supera la sigla scontata della cultura artistica provinciale e che permane pur nel variare dei modelli e delle tecniche, dei mezzi espressivi e delle preferenze stilistiche.

Questo è il dato che permette, per ora almeno, di intravedere nella ritrattistica musiva aquileiese una fondamentale coerenza, che forse non fu minore di quella già riconosciuta nella ben più celebre e documentata ritrattistica plastica.

Elisabeth Jastrzebowska

LES ORIGINES DE LA SCÈNE DU COMBAT ENTRE LE COQ ET LA TORTUE DANS LES MOSAÏQUES CHRÉTIENNES D'AQUILÉE

Les pavements en mosaïque des deux basiliques du IV^{s} d'Aquilée, depuis leur découverte à la fin du XIXe siècle (1) ont toujours frappé les archéologues par leur beauté et leur richesse iconographique. Ils ont fait l'objet d'études si nombreuses, qu'il semblerait ne plus rien y avoir à ajouter (2). Cependant nous essaierons de présenter ici quelques remarques concernant les origines de la typologie du combat de deux animaux, le coq et la tortue; scène qui est exceptionnelle dans l'iconographie paléochrétienne. À la différence des autres représentations enfermées dans un encardement géométrico-floral, cette scène est la seule qui se répète deux fois: dans le quatrième secteur du pavement de la salle Nord et dans le premier de celle du Sud.

La scène, dans un octogone au Nord, et dans un carré au Sud, présente au premier plan la tortue à gauche et le coq à droite, affrontés dans l'attitude du combat, avec une colonne entre les deux, au second plan. La colonne de la scène du Nord est posée plu bas que les animaux et surmontée par un chapiteau plat, sur lequel se dresse un vase; tandis que celle de la scène du Sud est représentée sur le même plan que les animaux et soutient, sans aucun chapiteau, une bourse sur laquelle sont écrits les chiffres 8 couché et CCC. L'exécution

(1) Les premières fouilles ont été entreprises en 1893 par KARL LANCKOROŃSKI, *Der Dom von Aquileia - sein Bau und seine Geschichte,* Wien 1906.

(2) Pour la bibliographie générale voir G. BOVINI, *Antichità cristiane di Aquileia,* Bologna 1972, p. 239-245.

des deux représentations n'est pas identique: dans celle du Nord les couleurs (jaune, rouge et brun pour le coq et brun, gris et noir pour la tortue) sont plus vives, les mouvements des animaux en attaque plus expressifs et leur détails anatomiques plus précis. La scène du Sud est par contre plus sombre et les animaux, accroupis au pied de la colonne, se regardent à une certaine distance. On attribue les mosaïques, d'après leurs inscriptions, à l'épiscopat de Théodore (308?-319?) ([3]), et en supposant que l'exécution du pavement de la salle Nord ait précédé celle de la salle Sud, on peut penser aussi, que l'on se trouve en présence du modèle de la représentation et de sa copie.

La scène des deux mosaïques représente sans doute un combat d'animaux. Ceci semble pouvoir être déduit de leur position: la tortue effrayée est sur la défensive, avec un mouvement en arrière et la tête légèrement soulevée, tandis que le coq attaquant vers l'avant baisse la tête, a le bec ouvert et les plumes hérissées. Cela paraît indiqué aussi par la présence du prix attribué au vainqueur, posé sur la colonne: le vase ou la bourse d'argent avec le somme 1300 (fig. 1, 2).

L'interprétation de la scène, entant que représentation symbolique d'un combat entre la lumière (le coq) et les ténèbres (la tortue) a été proposée en premier lieu par A. Gnirs, et la majorité de savants a suivi cette interprétation jusqu'à maintenant ([4]). Pour mentionner les explications les plus communes on peu citer, d'abord R. Egger, qui en développant cette signification la confronte d'un côté avec la symbolique parallèle que l'on trouve dans le mithraîsme et d'un autre côté avec le texte du Commentaire à Osée de S. Jérôme (Migne, PLXXV, col. 929). Il explique la scène comme un combat entre catholiques

([3]) D'après la liste des évêques publiée par S. TAVANO, *Aquileia cristiana*, Udine 1972, p. 42.

([4]) A. GNIRS, *Die christliche Kultanlage aus konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia,* « Jahrbuch der Zentralkommission », 1915, p. 151.

et ariens ([5]). J. Fink, au contraire, ne voit ici aucune attitude de combat, mais une rencontre de deux animaux — anciens attributs de Mercure ([6]). H. Kähler considérant que la position de gauche est la plus fréquente dans l'iconographie antique pour le vainqueur, attribue la victoire à la tortue ([7]). J. Hagenauer explique toute la scène comme une illustration des paroles du Christ dans l'Evangile de S. Jean (8,12): « Ego sum lux mundi » ([8]). La plupart des savants s'accordent sur l'interprétation plus simple du combat symbolique de la lumière contre les ténèbres, du bien contre le mal, du christianisme contre le paganisme ([9]). Nous ne voudrions pas nous occuper ici de ce problème, étant bien d'accord avec l'interprètation génerale, mais au niveau le plus simple possible. D'ailleurs, il est bien évident aussi que les auteurs des mosaïques ne pouvaient pas être trop au courant de la littérature chrétienne ou des problèmes dogmatiques de leur temps.

Le point, qui nous intéresse ici, c'est l'origine du motif du combat entre le coq et la tortue et les raisons probables de sa disparition aux siècles suivants dans l'iconographie chrétienne entièrement développée. Il y a deux caractéristiques de cette scène, qui la rendent très originale, en tant que décor d'une basilique chrétienne: le motif du combat d'animaux et le choix pour cela du coq et de la tortue. En cherchant les origines pour cette scène, nous essaierons de trouver la provenance de chacun de ces aspects.

([5]) R. EGGER, *Ein altchristliches Kampfsymbol,* « Fünfundzwanzig Jahre römisch-germanische Kommission », 1930, p. 97-106.

([6]) J. FINK, *Der Ursprung der ältesten Kirchen am Domplatz von Aquileia,* « Münster Forschungen », 7, 1954, p. 41.

([7]) H. KÄHLER, *Die Stiftermosaiken in der kostantinischen Südkirche von Aquileia,* Köln 1962, p. 15.

([8]) J. HAGENHAUER, *Omnis in Domini potestate. Das theologische Program des frühchristlichen Mosaikfussboden im Dom zu Aquileia,* « Jahresheften des Österreichischen Archäologischen Instituts », 47, 1964-65, p. 154-156.

([9]) Pour l'examen détaillé des différentes opinions émises sur l'interpretation de ces mosaïques voir G. BOVINI, *op. cit.,* p. 92-98, 142-146.

Les combats d'animaux étaient un des genres de spectacles les plus répandus chez beaucoup de peuples anciens dans la région méditerranéenne. C'étaient des divertissements: populaires surtout chez les Grecs, les Etrusques et les Romains. Nous voudrions nous occuper ici du thème du combat de coqs dans la mesure où on y retrouve un des combattants d'Aquilée. Il s'agit d'un motif extrêmement fréquent dans l'art gréco-romain ([10]). A partir de l'étude de ces représentations nous chercherons les monuments, qui sont, par leur typologie et par leur tecnique ,les plus proches des scènes d'Aquilée. Nous ne nous en tiendrons qu'aux représentations de combat de coqs exécutées en mosaïque.

1) Pavement faisant probablement partie d'une maison hellénistique de La Canée (Crète). Au dessus d'un panneau rectangulaire avec une scène mythologique (Satyre et Amymoné puis une seconde fois Amymoné emmenée par Poséidon), se trouve un autre panneau carré avec la scène du combat de coqs. Les deux animaux sont affrontés presque symétriquement, têtes baissées, queues soulevées et plumes hérissées. Les couleurs sont: surtout le gris, le marron, le noir et pour les détails le rouge et le jaune, sur fond blanc. Entre les coqs se trouve un petit objet rond, noir, l'enjeu de la lutte. La datation est de II - Is. av. J-C. ([11]) (fig. 3).

2) Fragment du pavement d'une des maisons de Pompéi (coll. Santangelo, Museo Nazionale di Napoli). La scène dans

([10]) Sur les combats de coqs en général: O. JAHN, *Hahnenkämpfe, Archäologische Beiträge,* Berlin, 1847, p. 437-442; E. SAGLIO, *Alektryonon Agones, DA,* vol. I, p. 180-181; K. SCHNEIDER, *Hahnenkämpfe,* in *Paulys-Wissowa R.E.,* vol. VII 2, coll. 2210-2215; E. MAGALDI, *I « ludi gallinarii » a Pompei,* « Historia », III, 1929, p. 471-485; PH. BRUNEAU, *Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie antique, B.C.H.* LXXXIX, 1965, p. 90-121; sur les monuments chrétiens: A. DE WAAL, *Hahn,* in F-X. Kraus, « Realencyklopädie der christlichen Alterthümer », vol. I, p. 641-643; H. LECLERQ, *Coq,* « D.A.C.L. », vol. III, 2, coll. 2886-2905.

([11]) V. THÉOPHANIDIS, Ψηφιδωτὸν ἐν Χανίοις. Ἀρχ. Ἐφ., 1945-47, p. 41-42, fig. 8; PH. BRUNEAU, *op. cit.* à la n. 10, p. 110, n. 62, fig. 16, 17.



Fig. 1 - Mosaïque de la salle Nord d'Aquilée.



Fig. 2 - Mosaïque de la salle Sud d'Aquilée.



Fig. 3 - Fragment de la mosaïque de La Caneé, Crète.



Fig. 4 - Fragment du pavement d'une des maisons de Pompéi (*coll. Sant'Angelo, Museo Nazionale, Napoli*).

Fig. 5 - Emblema du pavement de la maison du La byrinthe de Pompéi (*Museo Nazionale di Napoli n. 9982*).

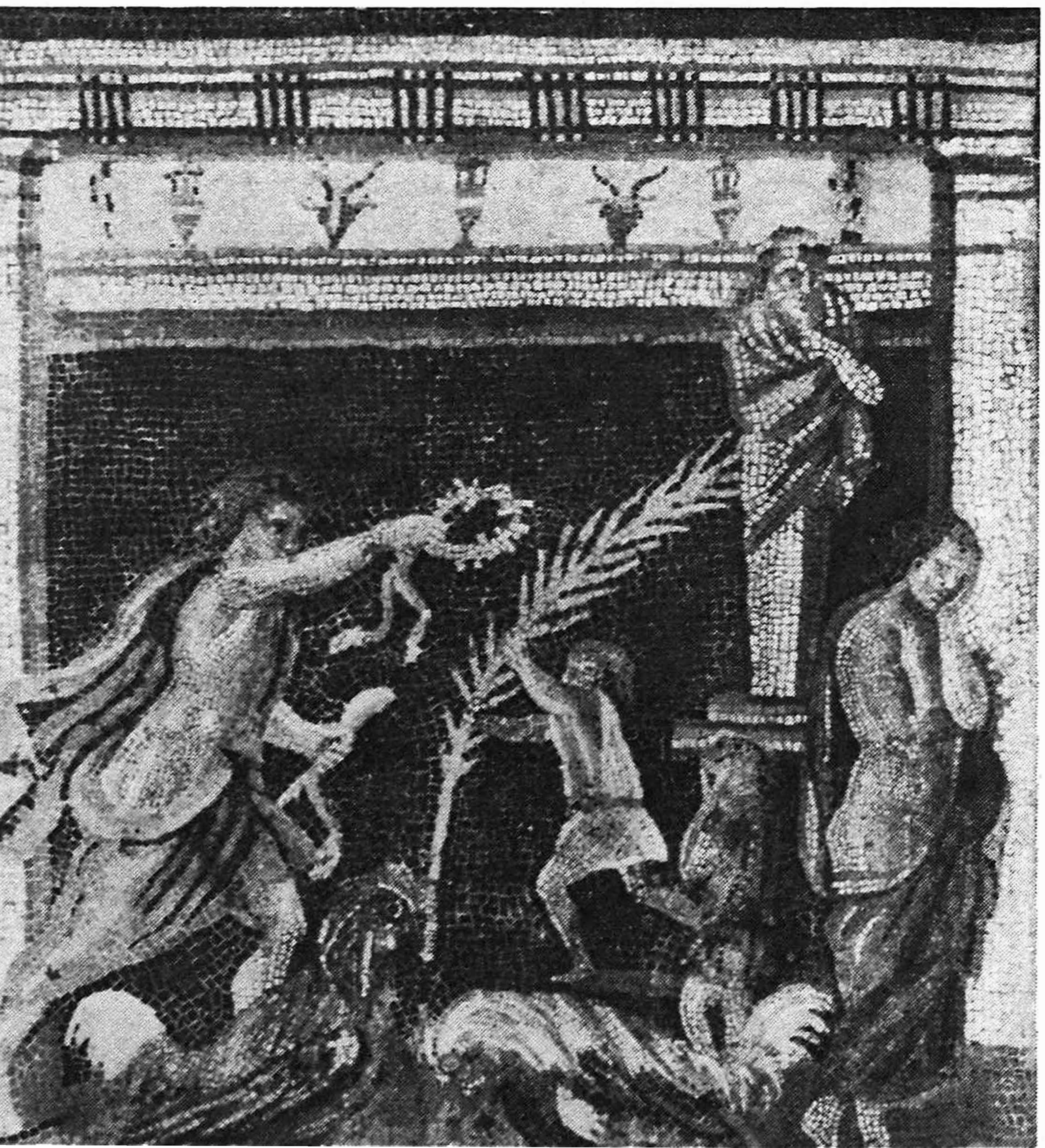
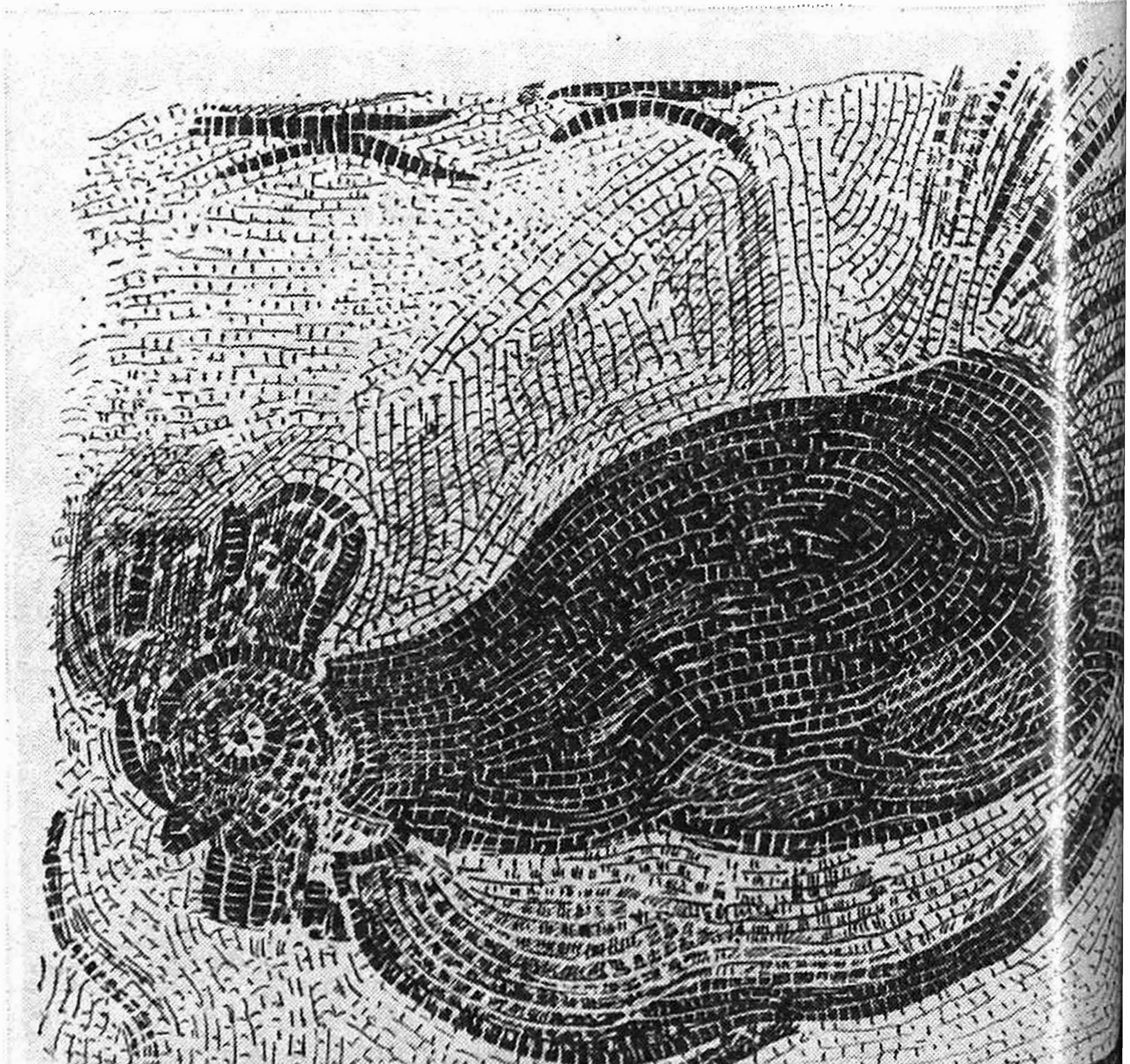


Fig. 6 - Fragment de mosaïque des catacombes de Cyriaque, Rome.





Rig. 7 - Fragment de mosaïque avec deux coqs de la bas. chrétienne de Cos.

Fig. 8 - Sarcophage de la Villa Ludovisi (*Lateranense 26*).

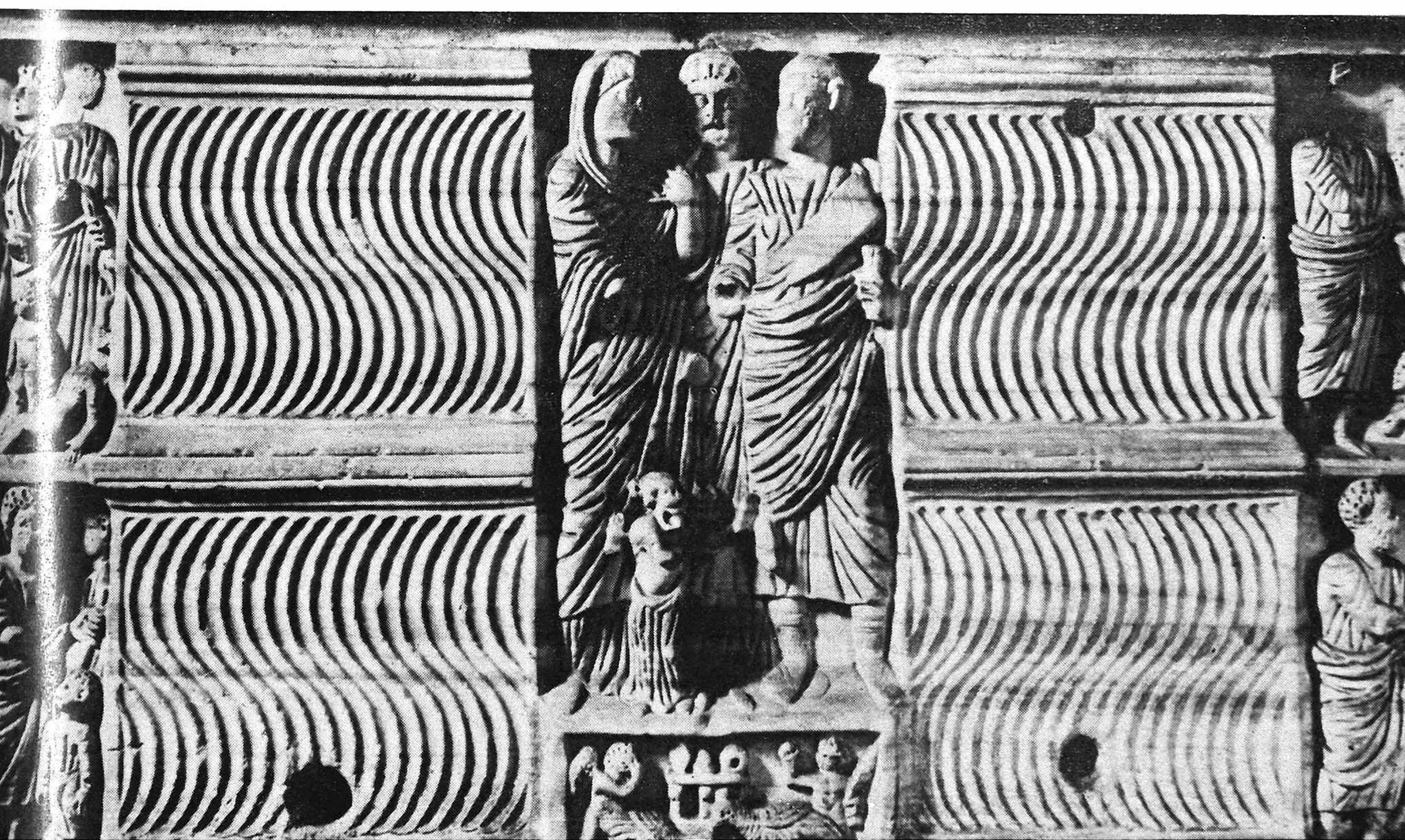




Fig. 9 - Rome, catacombe de St. Calliste: fragment d'un sarcophage.



Fig. 11
Autel de Larouvìer (d'apres E-sperandien, vol. I, pag. 302, n. 441).



Fig. 10 - Autel de Fleurieu - sur - Saône (*Musée Guimet, Lyon*).



Fig. 12 - Patère de Berthouville (*Bibliothèque Nationale, Paris*).

un carré est très bien exécutée avec de petites tessères et constituait l'emblema du centre d'un pavement. Elle représente au premier plan un combat de coqs. Les animaux affrontés se rapprochent violemment, celui de gauche s'avance, la tête un peu baissée, celui de droite s'avance, la tête tendue en avant et la patte droite levée. Les couleurs utilisées pour les plumes hérissées sont très riches et varient entre le jaune, le rouge et le brun. Derrière les animaux au second plan, sur fond blanc, se dresse une petite table surmontée d'un caducée, une bourse fermée et une palme (12) (fig. 4).

3) Emblema du pavement de la maison du Labyrinthe de Pompéi (Museo Nazionale di Napoli n. 9982). Au premier plan de la scène deux coqs se battent: celui de gauche « victorieux » avec la tête levée, l'autre saignant, la tête baissée en signe de défaite. Au second plan quatre garçons deux plus grands, dont celui de gauche porte une couronne et court et celui de droite se détourne en posant tristement la tête sur la main; deux plus petits personages plus au fond, dont l'un à droite pleure et l'autre au centre court avec une palme vers le porteur de la couronne. Plus au fond se dressent: un bâtiment avec frise dorique, flanqué de deux pilastres et un hermès haut, à côte du pilastre de droite. L'exécution du panneau est très fine, les couleurs très riches d'une tonalité un peu sombre. La datation est du Is. av. J-C. (13) (fig. 5).

(12) La mosaïque n'a pas de numéro et n'est pas datée; V. SPINOZZOLA, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli,* Milano-Roma, 1928, p. 181; A. REUSCH, *Museo Nazionale di Napoli,* estratto della guida, Napoli 1929, p. 178, n. 859; E. MAGALDI, *op. cit.,* p. 473-475, Tav. I; PH. BRUNEAU, *op. cit.,* p. 110, n. 65, fig. 19.

(13) *Scavi a Pompei,* « Bull. de l'Inst. de Corresp. Arch. », 1836, p. 8; W. ZAHN, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde Pompeji, Herculanum und Stabiae,* vol. II, Berlin, 1842, tabl. L; A. REUSCH, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli,* Napoli 1908, p. 55, n. 164; E. MAGALDI, *op. cit.,* p. 475-478, Tav. II; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen,* München, 1923, vol. II, p. 852-856, Tabl. 687; V. SPINOZZOLA, *op. cit.,* p. 180; E. PERNICE, *Pavimente und figürliche*

4) Fragment de mosaïque provenant des catacombes de Cyriaque à Rome (via Tiburtina) (Museo Lateranense, maintenant au Musées du Vatican). C'est la représentation d'un coq dans une attitude de combat, la tête baissée vers la gauche; au dessus de la tête, au second plan, on peut voir le fragment d'une base. Les couleurs de l'animal placé sur fond pâle sont vives: gris, noir, brun et rouge ([14]) (fig. 6).

5) Un des panneaux rectangulaires des mosaïques de la nef Nord de la basilique chrétienne de l'île de Cos. Il se trouve parmi d'autres panneaux analogues avec des représentations singulières de différents animaux et il porte une scène du combat de coqs sur fond blanc, encadrée sur le côté gauche de deux petites branches avec des feuilles. Les coqs sont affrontés presque symétriquement, les têtes allongées l'une vers l'autre. L'exécution de la représentation semble être plus schématique que dans les autres cas ci-dessus. La datation serait 525-550 ([15]) (fig. 7).

Mosaiken, Berlin 1938, p. 37, 179-180; PH. BRUNEAU, *op. cit.,* p. 110, n. 67, fig. 20; au Musée de Naples se trouve encore un fragment de la mosaïque n. 10003 avec un coq et un nain lui donnant une palme ou une simple branche des feuilles, mais nous exclurons cette représentation, puisque elle ne représente pas directement le combat, cf. A. REUSCH, *Guida, op. cit.,* p. 60, n. 196; E. MAGALDI, *op. cit.,* p. 475; E. PERNICE, *op. cit.,* p. 179, Tabl. 69, 2.

([14]) L. PERRET, *Les catacombes de Rome,* Paris, 1852, vol. IV, pl. VII, n. 3; A. DE WAAL, *op. cit.,* p. 643, fig. 229; J. FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans,* Leipzig, 1890, p. 163, n. 213 - il date la mosaïque de la première moitié du IIe s., mais d'après sa technique plus proche de celle des mosaïques d'Aquilée, que de celle des mosaïques de Pompéi et d'ailleurs on peut l'attribuer à une période plus tardive, et même au début du IVs.; E. MÜTZ, *La mosaïque chrétienne pendant les premièrs siècles,* « Mémoirs de la Soc. Nat. des antiquaires de France », vol. LII, 1891, p. 306-308; O. MARUCCHI, *I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranese,* Milano, 1910, p. 27, tabl. XXXVIII 2; H. LECLERQ, *op. cit.*, col. 2893, fig. 3289; C. CECCHELLI, *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della basilica,* in « *La basilica di Aquileia* », Bologna 1933, p. 177.

([15]) A.K. ORLANDOS, Δύο παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Κῶ Ἀρχ Εφ. 1966, p. 54, fg. 49.

De l'examen de cette série de cinq mosaïques différentes représentant la même scène, nous pouvons tirer quelques observations. Dans la première, de La Canée en Crète, la scène du combat de coqs semble être un complément de la scène mythologique. Le combat des animaux peut symboliser ici, comme Théophanides a remarqué, la rivalité de deux hommes de la scène se trouvant au dessous; Poséidon et le Satyre ([16]). Mais, ce combat de coqs peut être aussi un simple élément décoratif, motif provenant de la vie quotidienne de la campagne, comme les autres scènes de même genre caractéristiques de l'imagerie hellénistique spécialment d'origine alexandrine.

Les deux scènes des mosaïques de Pompéi diffèrent par leur entourage: la table avec le caducée, la palme et la bourse ([2]) et les quatre personnages représentant la victoire et la défaite devant l'hermès ([3]). Ces deux mosaïques ont quand même un caractére commun. C'est la présence des attributs de Mercure, marquée dans une par le caducée et la bourse, dans l'autre par l'hermès. Les même objets avec une hydrie en plus, aussi attribut de Mercure, se retrouvent au dessus et à côté de la table dans la scène du combat de quatre coqs (deux se battant, le troisième avec la palme dans le bec, le quatrième tombé par terre) peint sur le mur d'une chambre de la Casa dei Vettii à Pompéi ([17]). Mercure, une des divinitées les plus populaires chez les Romains, et en particulier le dieu de la palestre et des jeux, devait patronner les combats de coqs, d'autant plus qu'il avait pour attribut le coq. Le petit édicule de l'époque impériale provenant de Connstatt en Germanie, dédiée à Mercure porte sur le façade en haut un relief avec la scène du combat de coqs sur fond plat. Cette trouvaille indique une

([16]) V. Théophanidis, *op. cit.* à la n. 11, p. 42.

([17]) E. Magaldi, *op. cit.,* p. 478-481, tav. III; Ph. Bruneau, *op. cit.,* p. 110, n. 63 avec les autres références.

([18]) O. Keller, *Die antike Tierwelt,* Leipzig, 1913, p. 137; l'accord est unanime pour mettre en relation avec Mercure ces monuments pompéiens.

expansion large, dans les provinces romaines, non seulment du combat de coqs et de ses représentations dans l'art, mais aussi de ses liens avec la personne de Mercure ([19]).

La quatrième mosaïque romaine, malheureusement trop fragmentaire ne présente, en dehors de sa provenance d'une catacombe chrétienne, aucun élément permettant de l'interpréter. Même si rien n'indique son caractère chrétien, le lieu òu elle a été trouvée invite cependant à la comparer aux monuments funéraires. C'est parmi ces monuments que nous trouvons la plus grande quantité d'exemples de représentations du combat de coqs. Il s'agit de bas-reliefs surmontant des autels, stèles funéraires, urnes et sarcophages, où ce motif comme les autres représentations de combats, avec signification symbolique de la victoire sur la mort, apparaît spécialement à l'époque impériale ([20]). Le motif du coq avec sa symbolique particulièrement appropriée, qui a connu un large succès, passe de l'iconographie funéraire paienne à l'iconographie funéraire chrétienne ([21]). Les trois sarcophages de Rome sont, semble-t-il, les seuls exemples de cette adoption: le fragment de la face antérieure du sarcophage du Palazzo Lancellotti ([22]), la moitié de face antérieure d'un sarcophage provenant de la catacombe de S. Agnès (aujourd'hui disparue) ([23]) et le sarcophage entier de la Villa

([19]) O. PARET, *Ein grosser Fund römische Bildwerke in Cannstatt,* « Germania ». IX, IX, 1925, p. 8-9, fig. 10, 13; HEICHELHEIM, *Mercurius,* in Paulys-Wissowa, « R.E. », vol. 15, col. 988, n. 103.

([20]) F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains,* Paris 1942, p. 398; PH. BRUNEAU, *op. cit.,* p. 115-120.

([21]) H. LECLERQ, *op. cit.,* col. 2892.

([22]) A. DE WAAL, *op. cit.* à la n. 10, p. 642; H. LECLERQ, *D.A.C.L.,* cit. à la n. 10, col. 2892; *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Deutsches Archäologisches Institut,* Wiesbaden, 1967, Bd. I, p. 408, n. 976, avec toute la bibliographie; le relief refait à l'époque moderne est connu d'après le dessin de la publication de A. BOSIO, *Roma Sotterranea,* Roma, 1632, p. 431, fig. 8.

([23]) A. DE WAAL, *op. cit.,* p. 242; H. LECLERQ, « D.A.C.L. » cit., col. 2893; *Repertorium, op. cit.,* p. 261, n. 650, tabl. 98, avec la bibliographie.

Ludovisi (Museo Lateranense n. 26, fig. 8) ([24]). Le motif du combat de coqs se trouve ici au centre de la face antérieure des sarcophages, au dessous des portraits des défunts ou de l'inscription funéraire, des scènes bibliques ornent les coins. Notre motif a dans ce cas des dimensions plus petites que les autres scènes et représente le combat des animaux, flanqué de deux génies ailés. L'action, sauf dans le second exemple, se passe devant une table surmontée par deux ou trois objets.

Sur un petit fragment de la face antérieure d'un sarcophage provenant des catacombes de St. Callixte à Rome on peut voir la scéne du combat des coqs devant une colonne surmontée d'une meta ([24 bis]) (fig. 9). Néanmoins, la représentation du combat de coqs disparaît assez vite de l'iconographie funéraire chrétienne; le dernier sarcophage est daté du premier quart du IV^s^.

Le cinquième esemple du combat de coqs en mosaïque provient du paviment de la basilique chrétienne de l'île de Cos. La signification de cette scène, comme les autres représentations des animaux qui l'entourent, semble être plutôt décorative que symbolique. La date (VI^s^.) et le lieu de son exécution (l'île de Cos) la séparent de l'ensemble des mosaïques romaines. Par sa provenance et sa typologie elle semble être plus proche de la mosaïque hellénistique de La Canée. Quoique décoratif et hellénistique d'origine, ce motif du combat de coqs persiste dans une basilique chrétienne, ce qui est par conséquent une preuve de son adoption cette fois dans la décoration pavimentale d'une église.

([24]) A. DE WAAL, *op. cit.,* p. 642; H. LECLERQ, « D.A.C.L. » cit., col. 2893; *Repertorium,* op. cit., p. 71-72, n. 86, tabl. 25, avec la bibliographie.

([24bis]) G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi,* Roma 1926-36, II, pl. 257/2. Ce fragment n'a pas été publié dans *Repertorium, cit.,* probablement parceque rien sauf sa provenance n'indique son caractère chrétien; les scènes latérales, manquantes, pourraient être aussi bien païennes que chrétiennes.

Pour la représentation du coq et de la tortue au combat dans les mosaïques d'Aquilée nous avons déjà mentionné deux interprétations. R. Egger l'explique d'un point de vue typologique et symbolique par des influences mithriaques, arrivées d'Orient. Il rapproche la représentation d'Aquilée d'un bas-relief d'autel votif du mithraeum de Ptuj en Yougoslavie ([25]). Le relief d'une des quatre faces de cet autel représente la tortue surmontée par le coq; tortue et coq étaient des animaux-attributs de Mithra et symbolisaient respectivement les ténèbres et la lumière ([26]). La quasi-totalité des auteurs qui ont ensuite abordé la question ont suivi cette interprétation. Seul J. Fink a proposé une autre explication en référant ces deux animaux à une divinité d'origine gréco-romaine, Mercure ([27]). On trouve assez grand nombre de monuments mithriaques avec des représentations soit de Mithra, soit des porte-flambeaux (cautes) accompagnés par des coqs et d'autres animaux-attributs, mais la tortue ne s'y trouve que rarement ([28]). La représentation des animaux de l'autel de Ptuj, portant une inscription dédicatoire à Mithra, semble être unique, et elle constitue sans doute jusqu'à maintenant le seul parallèle mithraique à la scène d'Aquilée. D'autre part on rencontre une quantité énorme de représentations du coq et de la tortue ensemble, comme compagnons de Mercure. Nous les trouvons spécialement dans la sculpture, les bas-reliefs et parmi les petits objets de l'art gallo-romain ([29]).

([25]) R. EGGER, *op. cit.*, p. 98-101.

([26]) M. ABRAMIČ, *Poetovio, Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt,* Wien, 1925, p. 167-168, n. 232.

([27]) J. FINK, *op. cit.* à la n. 6, p. 18, 24-26, 28-29, 39-42.

([28]) R. EGGER, *op. cit.* à la n. 5, p. 99, note 5.

([29]) CHR. SCHERER, *Hermes,* in W.H. ROSCHER, *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie,* vol. I Bd. 2, coll. 2427 et 2429; HEICHELHEIM, *op. cit.,* coll. 982-1007, n. 31, 54, 55, 59, 72, 73, 88, 103, 112; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine,* Paris, 1924, vol. I, p. 368, pl. 666A, n. 6; vol. II, p. 174, n. 3, 4, 6; vol. IV, p. 87, n. 7; ID., *Antiquités Nationales, descriptions raisonnées du Musée de Saint-Germain-en-Laye,* Paris, 1894, p. 64-86, n. 48-76; J. FINK, *op. cit.,* p. 28, n. 80.

Nous voudrions présenter ici seulement les exemples qui nous semblent les plus proches typologiquement de la représentation d'Aquilée.

1) Statuette de Mercure debout en bronze (Musée de Saint-Germain-en-Laye n. 3475), provenant d'Heddernheim; dans la main gauche il tient une bourse; sur son côte droit, tout près de ses pieds se trouve un bouc, à sa gauche un coq, et devant le dieu on a une tortue ([30]).

2) Fragment de stèle de Dijon (Musée de Dijon), avec relief représentant Mercure debout tenant dans la main droite une bourse et dans la gauche un caducée. Aux pieds de Mercure se trouvent à gauche un bouc et à droite un coq et une tortue, si proches l'un de l'autre, qu'il semble le coq soit debout sur la tortue ([31]).

3) Fragment de stèle du temple de Mercure de Gundershoffen (Germanie Supérieure), on voit devant une figure de Mercure debout, entre ses pieds, une tortue, à droite d'elle au-dessous d'un trépied, le coq qui s'approche en picorant ([32]).

4) Stèle provenant de Yelay, transférée ensuite à Châtillonnais (Musée de Dijon), représente Mercure debout tenant un caducée dans sa main gauche, la main droite et la tête étant détruites. Sur son côté droit un bouc, à sa gauche « un coq posant le bec sur un objet de forme arrondie, peu reconnaissable, probablement une tortue » ([33]).

5) Bloc mutilé provenant d'Arlon (perdu); sur une de ses faces l'image de Minerve devant un autel, sur une autre la représentation de Mercure debout avec une bourse dans la main

([30]) S. Reinach, *Antiquités, op. cit.,* p. 67-69, n. 50; Ch. Renel, *Religion de la Gaule avant le Christianisme,* Paris, 1906, p. 303, fig. 34. C'est un des types de représentations les plus populaires.

([31]) E. Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine,* vol. IV, p. 374, n. 3443.

([32]) E. Esperandieu, *op. cit.,* vol. VII, p. 224, n. 5656.

([33]) E. Esperandieu, *op. cit.,* vol. IV, p. 351, n. 3409.

droite, et « à la droite du dieu sur un petit tertre (ou une tortue) un coq tourné vers la gauche » ([34]).

6) Autel provenant de Fleurieu-sur-Saône (Musée Guimet à Lyon), avec trois faces sculptées; sur la principale se trouvent les images de Mercure et de Rosmerta debout, sur les faces latérales, à gauche la représentation d'un autel surmonté d'un bouc couché et à droite une tortue surmontée d'un coq ([35]) (fig. 10).

7) Autel provenant de Larouvier, transféré ensuite à Montpellier (Musée de Nîmes), avec trois faces en relief couvertes par des motifs superposés. Sur la principale se trouvent des attributs de Mercure: soit du bas vers le haut, un coq, une tortue, un vase et un caducée; les faces latérales portent une décoration de type végétale ([36]) (fig. 11).

8) Bloc rectangulaire provenant de Châlon-sur-Saône, avec un relief représentant Mercure debout, à sa gauche un bouc, un serpent et un petit personnage, à sa droite une colonne surmontée par un coq, au pied de laquelle, plus proche de Mercure, se trouve une tortue ([37]).

9) Patère d'argent provenant du trésor du temple de Mercure à Berthouville (Bibliothèque Nationale à Paris), avec une scène gravée sur la surface intérieure. Elle représente Mercure debout tenant une bourse et un caducée dans les mains, il est placé entre deux colonnes surmontées: à sa gauche par une tortue et à sa droite par un coq ([38]) (fig. 12).

([34]) E. ESPERANDIEU, *op. cit.*, vol. V, p. 250, n. 4068.

([35]) CH. RENEL, *op. cit.*, p. 306, fig. 36; E. ESPERANDIEU, *op. cit.*, vol. III, p. 41, n. 180.

([36]) E. ESPERANDIEU, *op. cit.*, vol. I, p. 302, n. 441.

([37]) E. ESPERANDIEU, *op. cit.*, vol. III, p. 196, n. 2132; HEICHELHEIM, *op. cit.*, col. 984, n. 31.

([38]) CHABOUILLET, *Catalogue générale des camées et pierres gravées de la bibliothèque impériale,* Paris, 1858, p. 449, n. 2824; C. WALDSTEIN, *A Hermes in Ephesian Silverwork on a Patera from Bernay in France,* J.H.S., III, 1882, p. 101-102; S. REINACH, *Répertoire des reliefs grecs et romains,* Paris 1909-12, vol. I, p. 68; E. BABELO, *Le trésor d'argenterie*

D'après ces exemples nous voyons qu'il n'y a pas une règle stricte pour la position du coq et de la tortue sur les monuments dédiés à Mercure. Ces animaux se trouvent le plus souvent à ses pieds: la tortue devant, le coq à sa droite. S'ils sont ensemble, c'est le coq qui est penché sur la tortue (4, 5, 6), comme sur l'autel mithraïque de Ptuj, mais on peut rencontrer une combinaison inverse avec la tortue au dessus du coq (7). Quand il y a une colonne placée à côté de Mercure, elle est en général surmontée par le coq (8), quand il y en a deux, elles peuvent servir comme piédestal pour le coq et aussi pour la tortue.

Mercure était très populaire chez les Gaulois à l'époque romaine. « Ce dieu joue dans le panthéon gallo-romain, un rôle des plus complexes, il est d'abord, comme en Italie, le dieu des marchands: des corporations des trafiquants offrent leurs voeux, sur le Beuvray et le Puy-de-Dôme, au Mercurius negotiator. Il est honoré comme surveillant des chemins, Mercurius viator. On le constitue gardien des propriétés, Mercurius finitimus. Il protège l'agriculture et préside aux récoltes, comme le montrent sa corne d'abondance et sa corbeille de grains. Il guérit les maladies, est tout-puissant dans les villes d'eaux, comme l'Asclépios des Grecs et l'Esculape des Romains; à Bordeaux, l'esclave Autumnalis lui élève un autel pour le remercier d'avoir sauvé son maître. Enfin, c'est un dieu batailleur, destructeur des monstres, armé d'une massue; jusqu'aux mesures sévères prises par Auguste et Claude, il se repaît de victimes humaines. Voilà certes un dieu très affairé et une figure bien changeante » ([39]).

de Berthouville, Paris, 1916, p. 123 suiv.; S.A. CALLISEN, *The iconography of the cock on the column, Art Bull.,* 21, 1939, p. 170-174, fig. 10. - Ce dernier interpréte la représentation de Mercure avec le coq sur la colonne, comme un des modèles iconographiques antiques de la scène chrétienne de S. Pierre avec le coq.

([39]) P. MONCEAUX, *Le grand temple du Puy-de-Dôme,* « Revue Historique », XXXV, 1887, p. 255; voir aussi sur la popularité de Mer-

Nos exemples choisis attestent bien, qu'avec une telle popularité de Mercure, ses animaux-attrbuts devaient être par conséquent aussi bien connus et devaient hériter de son caractère complexe. On trouve même, quoique dans une moindre mesure, des témoignages de la popularité de Mercure en Gaule Cisalpine ([40]). À Aquilée les trouvailles concernant le culte de ce dieu ne sont pas nombreuses: quelques exemples de sculptures et cinq inscriptions dédicatoires. Parmi elles il y en a une qui a été trouvé dans le voisinage de la basilique chrétienne de Monastero. Cette inscription peut être un indice de l'existence d'une temple de Mercure, qui n'aurait pas encore été découvert ([41]). Il en va tout autrement des temoignages sur le culte de Mithra à Aquilée, lesquels sont vraiment nombreux. Mais, parmi les exemples d'iconographie mithraïque provenant d'Aquilée on ne trouve aucun parallèle pour notre scène.

Nous voudrions maintenant revenir à cette représentation du combat du coq et de la tortue en tirant des conclusions de nos deux directions de recherche:

1) La scène du combat faisant intervenir un de nos animaux, le coq a une longue tradition iconographique, et se retrouve, en mosaïque en particulier, dans l'imagerie grecque et aussi romaine où elle était accompagnée par les attributs de Mercure.

2) Tout ses éléments particuliers: les combattants — le coq et la tortue — la colonne, les enjeux de la lutte, le vase ([42])

cure: S. Reinach, *Antiquités*, op. cit., p. 64, note 2; Ch. Renel, *op. cit.*, p. 300-309.

([40]) C. Bennett Pascal, *The culte of Cisalpine Gaul,* Bruxelles-Berchem, 1964, p. 165-169.

([41]) - Mercurio A[ugu(sto)] - Valerius Valens sig(nifer) leg. XIII Geminae Domitius Zosimus act(or) in rat(ionibus) Domiti Terenzian[i] - moniti renovaverunt t[...], cf. A. Calderini, *Aquileia Romana,* Milano, 1930, p. 154, n. 2; .../ moniti renovaverunt templum? (244 AD), cf. C. Bennett Pascal, *op. cit.* à la n. 40, p. 166, note 1.

([42]) La silouhette de ce vase généralement appellé par les auteurs amphore, se rapproche beaucoup plus de celle d'une hydrie avec ses deux

et la bourse se retrouvent dans l'iconographie des monuments gallo-romains dediés à Mercure.

3) Quelques-uns de ses éléments particuliers — le coq et la tortue se retrouvent dans l'iconographie mithraïque.

4) Le coq et la tortue représentés ensemble sur tous ces monuments n'ont jamais une attitude de combat, pour toutes les représentations, soit païennes soit chrétiennes, la scène d'Aquilée est unique.

5) La scène de combat de coqs avait été adoptée en mosaïque et surtout en sculpture, avec le symbolisme funéraire de la victoire sur la mort, par les chrétiens en particulier, à la période de notre monument, c'est à dire au IV[s].

À Aquilée on a adopté également une scène de combat d'animaux mais avec des combattants différents: le coq et la tortue. Le coq était déjà rentré dans l'iconographie chrétienne. La tortue est son adversarie, ce qui ne correspond à aucun type de combat existant réellement. L'introduction dans cette scène de la tortue, liée auparavant au coq dans l'imagerie gallo-romaine courante, a pu être faite afin de souligner le caractère purement symbolique de la représentation de la scène du combat signifiant cette fois la lutte et la victoire du christianisme sur le paganisme.

Ce motif du combat du coq et de la tortue ne se retrouve jamais dans l'iconographie chrétienne plus tardive. Il est vraisemblable que cette absence tient aux éléments mêmes de cette représentation, qui avaient de trop évidentes références païennes. Même si l'aspect symbolique de la scène pouvait convenir aux chrétiens, la forme n'en permettait pas la survivance.

anses horizontales, tandis que la troisième, verticale, n'est pas visible.

Giovanni Rinaldi

I TRE QUADRI DI GIONA NEL MOSAICO DELL'AULA TEODORIANA

LA VICENDA DI GIONA NELLA STORIA BIBLICA

I quadri musivi su cui vorrei intrattenermi hanno come soggetto la ben nota vicenda del profeta Giona: invitato dalla « parola di Dio » (un'ispirazione) ad andare a Ninive a predicare la conversione, va al mare e s'imbarca su di una nave fenicia, ma per andare nella direzione opposta, verso Ovest (a Ninive sarebbe dovuto andare via terra e in direzione Est). Giona non si adatta all'idea della conversione e quindi concessione del perdono a tipici peccatori, come i Niniviti, gente perversa, da distruggere e basta. La nave salpa, ma ecco che all'improvviso insorge una paurosa burrasca. Tutti si raccomandano ai loro numi e si dànno da fare. Giona manca: stava dormendo in fondo alla nave. Il capitano lo sveglia: « Raccomandati anche tu al tuo Dio, o qui andiamo tutti ai pesci ». E a buon conto con un sorteggio si cerca chi dei viaggiatori possa essere il colpevole che Dio punisce. La sorte designa Giona, che confessa. « Buttatemi a mare e tutto tornerà calmo ». I rematori aumentano gli sforzi, ma tutto è inutile. Con grande dolore si decidono allora a gettare a mare il colpevole: Giona è inghiottito da un mostro e il mare torna tranquillo. La brutta avventura è finita per la nave, ma non per Giona: tre giorni dopo averlo inghiottito, il mostro lo rigetta sulla costa. E Giona si decide ad andare a Ninive a compiere la missione. Come gli era stato ordinato, reca alla città il duro messaggio: Ancora 40 giorni e poi Ninive sarà distrutta. Giona sa che la minaccia è condizionata alla conversione; ma per lui la predica è inutile. Sa già che i Niniviti non si convertiranno, e che quindi si avvererà la parte minacciosa del

messaggio. Tanto è sicuro di questo, che si allontana dalla città, a una distanza sufficiente per restare immune dalle rovine, a cui tuttavia vuole assistere. Fine di Ninive forse in una pioggia di fuoco: è uno spettacolo da non perdere. E' sera: Giona si cerca un posticino comodo sulla sabbia tiepida si fa un riparo (forse un po' di frasche piantate a terra) e si stende per dormire (la sua passione predominante). E Dio pensa di entrare a far parte del gioco: miracolosamente vicino a Giona fa crescere un arbusto, che alla mattina seguente col fogliame proteggerà il sonnolento profeta dai raggi infuocati del sole dell'Assiria.

L'arbusto in ebraico è detto *qîqājôn*: oggi si pensa al « ricino », copto *kiki* (c'è anche l'assiro *kukkanitu*) (1), dalle foglie larghe, effettivamente molto diffuso in Iraq, allo stato libero e coltivato. Ma gli antichi non conoscevano questa versione. E' nota la questione della traduzione di questa parola presso gli antichi. I Settanta tradussero κολοκύνθη, ossia « zucca »: « tradussero », per modo di dire. In realtà non si ha motivo di supporre una tradizione linguistica particolare. La parola nella Bibbia ricorre solo lì: e il suo significato era andato perduto: che cosa poteva essere? E' ben naturale che si sia pensato alla zucca, un'erbacea annuale, che in pochissimo tempo cresce, si allunga, sale in alto, fa larghe zone d'ombra e in pochissimo tempo può anche ridursi a un po' di fogliame secco. « Zucca » dunque: e così si formò la versione diffusa nell'antichità: *cucurbita* nella lingua latina, *qr''* nella versione siriaca (2), da cui deriva la tradizione cristiano-orientale, giunta anche a Maometto (3) che ne parla nel Corano e tutta la tradizione figu-

(1) W. WON SODEN, *Akkadiyches Handrösterbuch,* I, Wiesbaden 1965, 500: « un ortaggio »; nome connesso con *knkkn, gukkn* (di origine sumerica), una « focaccia ».

(2) Nel Targum di Jonathan è conservata la parola ebraica: A. SPERBER, *The Bible in Aramaic,* vol. III, Targum Jonathan, Leiden 1962, p. 439.

(3) *Corano* 37, 146: *min jaqt-nin*; Bibbia araba: *jaqtenatan.*

rativa, di cui esistono rassegne in aumento dal 1895 ([4]). Altre versioni greche, però, non giunte a noi ([5]), avevano non κολοκύνθη ma κισσός, ossia « edera », come tradusse Girolamo stesso, che riferisce la notizia ([6]), completandola con l'annotazione: *aliud enim quod dicerent non habebant;* una versione, dunque, « a fiuto ». Ma innovazioni di questo genere potevano urtare nelle abitudini del popolo cristiano, che ben conosceva il « testo » biblico (« testo » tradotto), dalla lettura liturgica: si sa la vicenda delle traduzioni dei *Salmi* e del *Nuovo Testamento.* Nel caso di Giona l'alternativa *zucca-edera* (il « ricino » non era in questione) si prestava a punte umoristiche: « Come? l'anno scorso era una zucca, adesso è diventata edera? ». Qualcosa del genere dovette avvenire presto a Roma: tra il sec. 4° e il 5° quello delle traduzioni era un argomento dei circoli colti, forse anche dei salotti delle signore letterate romane.

Le « zucche » di Giona erano note, e possiamo anche dire « care » alla pigra fantasia di quanti avevano visto le rappresentazioni del fatto in pitture e bassorilievi. Dell'episodio di Roma sappiamo poco dal commento di Girolamo su Giona ([7]), che risponde risentito (fatto strano!) a un critico, che non sappiamo chi sia, perché Girolamo ne parla solo in termini ingiuriosi: dopo di averlo trattato da ubriacone, dice: *Sed veniamus ad seria,* « E ora diciamo cose serie »; ciò non toglie che poco dopo chiami quel tale « zuccofilo », φιλοκολόκυνθον ([8]). Peggio avvenne in Africa, dove, in una cittadina, vicino a Ippona, un vescovo rischiò di perdere il posto: si sa tutto da interessanti cenni al fatto, contenuti in lettere che Agostino, preoccupato

([4]) v. la seguente nota 19.

([5]) Le versioni greche fuori dei Settanta consistono nei frammenti che si hanno delle *Esaple* di Origene; edizione fondamentale F. Field.

([6]) PL. 25, 1148 B (al v. 4, 6).

([7]) PL. 25, 1147-48.

([8]) Nella PL. 25, 1149 A, questa parola è deformata. Una formazione nominale, oltraggiosa di κολοκύνθη aveva il precedente dell'Ἀποκολοκύνθωσις di Seneca per il divino Claudio. Tutto l'episodio meriterebbe uno studio.

per l'accaduto, scrisse a Girolamo ([9]). In quella città nordafricana si leggeva nella nuova versione gerominiana *Giona,* 4,6: *Et praeparavit Dominus Deus hederam.* Da sempre, scriveva Agostino a Girolamo si leggeva *cucurbita.* Il popolo, che seguiva la lettura, manifestò il suo dissenso al sentire *aliter... quam erat omnium sensibus memoriaeque et tot aetatum successionibus inveteratum*: il dissenso fu clamoroso; Sant'Agostino parla di *tumultus. Factus est tantus tumultus,* che il vescovo fu costretto a ricorrere al giudizio degli Ebrei della città, i quali confermarono il senso *cucurbita. Agostino* dichiarava che avrebbe preferito che restasse *cucurbita* per l'autorità del greco e per evitare pericolosi turbamenti nel popolo.

Le lettere di Agostino non giunsero subito a Girolamo. Una fu affidata a un diacono che andava in Palestina, ma passò prima per Roma, dove fu letta da qualcuno (chissà che non sia stato proprio l'« ubriacone zuccofilo »!) che ne parlò; e Girolamo, prima di ricevere la lettera, ebbe notizia che in Italia circolavano lettere di Agostino contro di lui. Immaginarsi che cosa avrà detto e pensato! Quando le cose vennero in chiaro Girolamo rispose ad Agostino una bella lettera, in cui si spiegò per bene su tutto e con calma: si prese però il piccolo piacere innocente di concludere dicendo: « Sta bene, carissimo amico mio, figlio mio per età, padre in dignità: ma bada ad una cosa, di cui ti prego: quando mi scrivi, fa in modo che la lettera arrivi prima a me » ([10]). Venendo ora *ad seria,* possiamo dire

([9]) V. HAGEN, *Lex. bibl.*, II, 475, ove la questione è riassunta con rinvio ai documenti.

([10]) HIER. *Ep.* 105, 5; PL. 22, 837 A. Come ho detto, oggi la zucca è fuori questione: la versione diffusa « ricino » ha probabilità su cui si può ancora discutere, tanto più che è passato il pericolo di perderci la cattedra, o « periculum perdenti sacerdotium » (Hagen II, 476). La storia della « controversia » (o « corrispondenza ») tra Agostino e Girolamo (nell'Epistolario Geronimiano *Ep.* 104 e 116, PL. 22, 833. 952, n. 35; nell'epistolario agostiniano *Ep.* 104. 112; cfr. anche *Ep.* 115, nell'edizione dello Hilberg CSEL 55, 214. 391-92) è stata rievocata sotto vari aspetti più volte. Ricordo qui tra gli articoli principali: P. FOURNIER,

che l'interesse della questione sta in questo, che essa mostra quanto nella cultura popolare, da cui gli artisti prendevano e a cui davano, l'episodio biblico era vivo e legato a un quadro figurativo preciso ([10 bis]). E del resto su alcune applicazioni dei fatti accennati per il mosaico torneremo brevemente più avanti. Ci resta solo da concludere con un cenno la vicenda di Giona, soprattutto circa l'arbusto, che servirà all'avvenimento successivo. Nella notte, corroso alla radice da un bruco, esso muore e si affloscia e Giona rimane esposto al sole. Giona si lamenta di ciò con Dio, il quale gli fa notare la sproporzione: rimpianto per un arbusto e tranquilla attesa della rovina della grande città, in cui ci sono più di 120 mila creature umane che non sanno e tante bestie! C'è da stupire che un racconto con una tale morale sia sorto in terreno antico-testamentario: non stupirà, però, chi tenga presente l'insegnamento continuo e progressivo del profetismo, di cui Giona, anche cronologicamente, è il prodotto terminale, già tutto ricco del sapore del Nuovo Testamento.

La lierre, la courge, ou le ricin? in « Ami du Clergé » 65, 1965, 366-68; P. ANTIN, *S. Jérome, Sur Jonas* in « Sources chrétiennes, 43 », Paris 1956, p. 109-113 (edizione del Commentario di Girolamo su Giona, introduzione, testo, versione, note), specialmente la nota 1, p. 111; G. Q. A. MEERSHVEK, *Le latin biblique d'après Saint Jérôme* in « Latinitas Christianorum primaeva, 20 », Nijmegen 1966, p. 40-42; Y.M. DUVAL, *S. Augustin et la commentaire sur Jonas de S. Jérôme* in « Rev. des études augustiniennes » 12, 1966, 9-40. Ho avuto notizia di uno studio dello stesso Duval, edito nel 1963, sulle fonti del commento su Giona di Girolamo, in cui sono da attendersi novità anche riguardo al *qîqājôn*: ma non mi è stato possibile vedere il libro: Y.M. DUVAL, *Le livre de Jonas dans la littérature greque et latine. Sources et influences du Commentaire sur Jonas de Saint Jérôme,* Edizione delle « Études augustiniennes », 2 voll., Paris 1973.

([10 bis]) Possiamo aggiungere che, come nella tradizione esegetica, così in quella figurativa, non pare che l'*edera* sia mai stata presente, né in Occidente, né in Oriente (A. FERRUA, art. cit. alla nota 21, p. 59).

La simbolizzazione

Torniamo al racconto biblico: esso è breve, ma chi voglia rendersi conto della popolarità di cui ha goduto dovrà guardare, più che al senso profondo dottrinale, alla quantità di immagini con cui è intessuto: la nave a Joppe (Giaffa), il pagamento del nolo, la partenza, o piuttosto « fuga » per Tarsis, in direzione opposta a Ninive, il vento, la burrasca, lo spavento dei marinai, Giona rannicchiato e addormentato in un cantuccio, le remate affannose, il mare sempre più grosso, la buttata a mare di Giona, il mostro, i tre giorni del malcapitato nel pesce (qui *dāgâ,* forma femminile poco frequente, che suggerisce una pesciona grossa, una Moby Dick), il rigetto a terra, l'enorme città di Ninive (una New York dell'Antico Oriente e peggio ancora), il profeta che la attraversa (tre giorni), urlando (verbo *qārā',* Volg. *praedicare*), la gente vestita a lutto, il re che si toglie l' *'addéret* (una preziosa pelliccia bianca), il digiuno di tutti, comprese le bestie, e infine Giona che si mette a dormire (come aveva fatto nella nave), la zucca, il bruco, il risveglio alla voce di Dio, il sole negli occhi, la faccia scura di Giona, la lezione, in cui si esprime la pietà di Dio verso tanti che soffrono e non sanno, e tante povere bestie.

Abbiamo a che fare con un racconto ricchissimo di spunti narrativi concreti, che sollecitano la fantasia; forse non basta dire che esso si presta alla lettura traslata: piuttosto la s u g g e r i s c e, tanto più con quel suo impianto di un'avventura, non so se singolare o unica, per terra, sul mare, sotto il mare, tra costumi esotici, e, oltre a questo, animato da un sentimento così sinceramente umano.

Non occorre evidentemente domandarsi se di fatto questa lettura metaforica di Giona sia avvenuta, possiamo invece chiederci se sia possibile riconoscere a grandi linee la s t o r i a di questa lettura e anche la trama d o t t r i n a l e che essa di fatto esprime e successivamente, in ambedue le teorie generali inserire le figure del nostro mosaico.

Mi permetto a questo punto di fare una piccola divaga-

zione. Giona è in una vicenda che si sviluppa nel mare: Aquileia è sul mare e l'artista si è reso conto di questa particolarità ([11]). Il suo « mondo », quello che egli rivela nel musaico è un mare, come il « mondo » della sua città; e non spetta ora a me rilevare lo stupore con cui si scopre la potenza rappresentativa delle sue immagini. L'elemento in cui vive il mondo creato dal nostro artista è l'acqua: in acqua, o su imbarcazioni, avvengono tutti gli episodi. Fanno eccezione due: un putto, che pesca con la lenza da terra, e Giona che dorme sotto le zucche. Sono in disarmonia col resto della composizione? Non credo. Il putto pesca, diciamo così, non semplicemente da terra, ma da una sporgenza in mare, che dando il senso del limite alla massa d'acqua, adempie a una funzione riposante per l'occhio dell'osservatore, come sempre avviene per una cornice ben scelta per un quadro. Quanto all'episodio di Giona in riposo bisogna osservare la sua posizione: è sulla linea dei due precedenti della serie, ma a una distanza, se non erro, studiatamente diversa da quella esistente tra i primi due momenti del racconto, in una certa dissimmetria nella trama dell'insieme. La posizione dei primi due quadri nel complesso del musaico è in certo modo privilegiato: sono gli episodi « marittimi ». Il terzo, come in appendice ([12]), avviene a terra, benchè — per così dire — campato in acqua: pesci tutt'intorno, ben vicino, sopra e sotto. Che cos'è quella striscia che fa da cornice inferiore a questo quadro di Giona, che dorme, su di un fondo rigato? Che cosa sono i quattro tratti oscuri? Palafitte? (Forse questa domanda è ridicola: vorrei solo rilevare bene che il mondo del nostro maestro è il mare).

([11]) Come del resto si può dire di Cromazio, quando, spiegando le Beatitudini, allude, e con simpatica insistenza, sui traffici, di cui i suoi concittadini gli offrivano certa ampia materia di osservazione. In quella spiegazione anche il mare ha la sua parte, ove meno ci si aspetterebbe, come quando, spiegando *Beati mites* introduce l'immagine del mare: *Non fit mare tranquillum, nisi cessaverint venti,*... Chromat., *Serm. de octo beat.* II, 6 (CC 9, 384).

([12]) v. la seguente nota 14[bis].

Ma allora — tornando al problema della simbolizzazione della serie — anche al fine di ritrovare la base della loro trasposizione in dottrine, non sarà proibito pensare tutte le immagini in quella comunione vitale, in cui si trovano nel momento rappresentativo: mare, pesci, reti, barche, pescatori, rematori, naviganti.

Ora torniamo alla nostra domanda: quale la storia di Giona-simbolo e quali le dottrine che il simbolo è stato chiamato a esprimere.

Anzitutto: già per l'autore l'insieme — non dico i particolari — ha un significato traslato, potremo forse dire allegorico. Lo indica il *fabula docet* finale: l'universalismo religioso, come universale volontà e cura di Dio di salvare tutti gli uomini, dentro e fuori Israele. A proposito delle intenzioni dell'autore lasciamo stare il problema di ciò che egli pensava sulla verità storica o meno del suo racconto ([13]). A esprimere un « altro (ἄλλο) significato (ἀγορεύω) » poteva servire sia un racconto inventato, sia un racconto che la tradizione trasmetteva come veramente accaduto: essendo inteso che nel secondo caso l'autore che allegorizzava poteva benissimo di suo aggiungere, ampliare in cento modi diversi, per il piacere di raccontare, ma anche per ottenere certi particolari, a mano a mano che se ne dava occasione: umorismo, satira, anche — perchè no? — lezioni di buon comportamento morale e di pensiero religioso. Tutti i particolari possono servire a questo scopo: *Solent enim* — diceva Cromazio — *saecularia esse spiritualibus exempla et terrestria imaginem praebere caelestibus* « Le cose terrene per solito offrono modelli, immagini delle cose cele-

([13]) E' quello della *indoles historica,* o « storicità » della vicenda di Giona: un problema « teologico », la cui soluzione in senso affermativo (tradizionale, conservatore) ha già dato tutto ciò che poteva dare: v. p.es., oltre le Introduzioni bibliche e le introduzioni a Giona, L. DENNEFELD, *Jonas* (*Livre de*) in DThC 8, 1924, 1497-1504; A. FEUILLET, *Jonas* (in « Dict. Bib. Suppl. » 4, Paris 1949, 1104-1131), IV Genre littéraire, col. 1110 segg.; A. VERGER, *Giona profeta* (in « Bibl. Sanct. » VI, Roma 1965, 492-501), col. 495-96.

sti » ([14]). « Per solito », *solent,* vuol dire: a chi sa intendere la lezione. In un personaggio viaggiatore come Giona si è certo esplicato il genio narrativo dell'autore: il racconto fatto per il piacere di raccontare. E lasciamo stare anche un'altra domanda, se l'autore del libro biblico abbia inteso affidare a singoli momenti del suo racconto qualche significato, oltre quello complessivo già visto. Avrà voluto mettersi in posizione di contestatore nei riguardi del profetismo, in declino dopo l'esilio babilonese, come si raccoglie da molti passi biblici dell'epoca, fino all'età cristiana? E' un congedo per questa antica istituzione, ormai decaduta? Una critica? Una caricatura? (anche questo si può riscontrare in Giona). O forse è il rimpianto amaro che spesso soggiace alla satira? O un po' tutto questo insieme? Possiamo qui trascurare questo e altri spunti, superflui al nostro scopo.

Nella storia delle letture traslate della vicenda di Giona la prima che troviamo è quella di Gesù: Gesù lettore della Bibbia in quanto « storia sacra ». C'è da aspettarsi che un lettore di tale livello abbia dato una lettura, che è a sua volta ricca di germi creativi per nuove letture. E' così che effettivamente è avvenuto.

Gesù in un celebre detto menziona la permanenza di Giona nel cetaceo per tre giorni come figurazione anzitempo della sua propria futura permanenza di tre giorni ([15]) nella tomba. E' il celebre segno di Giona, come lo chiamò Gesù stesso. Segno: in termini moderni potremmo dire un mezzo espressivo che reca un messaggio, o dei messaggi. Quali sono secondo la lettura di Gesù questi messaggi? Giona nel pesce è Gesù nella tomba: dunque il primo messaggio ha per titolo: « Passione, morte, sepoltura » del Redentore. Giona liberato è il « segno » del Redentore risorgente: il secondo messaggio è dun-

([14]) CHROMAT., *Serm. de octo beat.* I, 1 (CC 9, 383).

([15]) P. BILLERBECK, *Kommentar zum N.T. aus Talmud und Midrasch,* I, München [5]1969, 649 nota che anche nella tradizione giudaica *la parte di un giorno* vale come *un giorno.*

que: « Risurrezione ». La lettura di Cristo stesso si ferma qui: al momento in cui egli parlava, non gli occorreva dire altro che questo ([16]). Ma dopo di lui e in coerenza con lui altri lettori sono venuti: gli apostoli. La loro lettura — sui cui particolari, volendo, potremo ancora tornare — ci svela il terzo messaggio (Ci svela: se vogliamo capire, dobbiamo metterci in consonanza di pensieri e sentimenti con i discepoli di Cristo, come con gli artisti che fecero rappresentazioni come queste e col popolo cristiano a cui essi intendevano parlare). Il terzo messaggio della simbolizzazione cristologica è: Gesù, risorto per non più morire, è entrato nel *caeleste tabernaculum,* nel suo « riposo ». I tre messaggi sono affidati ai tre quadri che abbiamo sott'occhio: sepoltura, risurrezione, riposo nella capanna celeste. Citare testi, degli apostoli e dei santi padri, sarebbe utile e potremo farlo: ma ora andiamo avanti con la lettura simbologica di Giona.

Dobbiamo ricordare che Cristo risorto è la « primizia » dei risorti, e i risorti saranno la totalità degli uomini. La vicenda di Cristo è la vicenda di ogni cristiano. Vicenda, in senso, dirò così, biografico. Come Cristo, tutti: morte, risurrezione, riposo nel cielo. Ma questa trasposizione, che fu pure usata, come vedremo, ha un senso chiaramente escatologico: interessa la vita, in quanto è oggetto di fede. E allora dal modello di Cristo — che ripete quello di Giona — fu raccolta (e questo già nella lettera di San Paolo) l'immagine di un'altra vicenda, che ogni uomo è destinato a vivere: vicenda anteriore, nella serie degli avvenimenti, a quella escatologica: la salvazione. Si può in formule brevi ,forse in sé troppo schematiche, ma utili al richiamo delle idee, dire: l'uomo in condizione di morte per il peccato, l'uomo che sorge alla vita, l'uomo che vive.

Schematismo eccessivo, certo. Perché del linguaggio sim-

([16]) L'artista di Aquileia originariamente non avrebbe inteso rappresentare che le due prime scene, se si accetta la spiegazione del P. FERRUA (art. cit. alla n. 19, p. 66), che la terza sarebbe stata aggiunta per occupare un posto libero.

bolico in parole e in figure, come sempre avviene, i parlanti, nel nostro caso gli scrittori sacri, i padri, gli artisti, hanno fatto uso assolutamente libero. Nell'applicazione soteriologica il momento culminante è la risurrezione, a cui l'uomo partecipa nel battesimo. La risurrezione di Cristo è il modello della risurrezione del battezzato, che dall'immersione battesimale esce rinnovato per la vita, come Cristo dalla tomba: è un pensiero di San Paolo.

Osservando ora la nostra composizione, possiamo forse riconoscere traduzioni di immagini in significati religiosi oltre San Paolo: non mancano le testimonianze della letteratura cristiana. Nella vasca il battezzando entra carico di peccati. Ma carica di peccati è tutta l'umanità che sta, non in una vasca, ma in un mare di peccati: a estrarlo da questo mare con le reti (altra immagine neotestamentaria) sono chiamati i « pescatori di uomini ». A questo punto non si può non riconoscere nei significati la fusione, l'unità vivente, perfetta, che esiste nella raffigurazione; nel significato l'unità della visione cristiana: l'universale umano, gli uomini da salvare, gli inviati a operare la salvezza, il precedente della fede nella salvezza: Cristo morto, risorto, glorificato; nella figura: il mare, i pesci ,i pescatori, Giona ingoiato, Giona restituito, Giona in riposo.

La libertà metaforica, che troviamo nel riferimento soteriologico si scorge nelle applicazioni religioso-personali (possiamo dire biografiche): in questo l'offerta traslatoria più sfruttata fu quella di Giona in riposo: non è quella del nostro caso, ma vale a ricordare numerosi altri casi rivelati dagli studi sulla preferenza che gli artisti diedero al nostro soggetto. Voglio riferirmi al caso di Giona in riposo, figurato sui sarcofagi, o comunque in ambienti cimiteriali. La figura esprime anzitutto un augurio al defunto, il tema così spesso ricorrente in ogni attestazione del pensiero, della pietà, del sentimento cristiano sulla morte: *Requiem aeternam, Requiescat in pace, In pace hic requiescit, Pie Jesu Domine, dona eis requiem,* e tante espressioni equivalenti. *Sit tibi terra levis, In sinum Abrahae* (ossia a riposare) *Angeli deducant te,* e tante altre. Piuttosto, bisogna

forse pensare che a questo punto Giona, simbolo augurale per il defunto, cede il passo a Giona simboleggiato, a Cristo stesso, modello, e precedente storico (*primitiae,* dice San Paolo) dei « dormienti », dei « riposanti », in attesa del raggiungimento dell'*aeterna in caelis habitatio.* Abbiamo a che fare con un'arte che vuole e riesce a dire tante cose, quante non potrebbe nessun discorso, capace di parlare insieme alla mente, alla fantasia e al cuore.

Rievocare ora le testimonianze letterarie? A scorrere i testi specialmente della letteratura liturgica, del rituale, dell'omiletica, forse anche dell'epigrafia cristiana, si raccoglierebbe a piene mani, su tutti i soggetti toccati: Giona-Cristo, Giona-uomo cristiano, risurrezione-battesimo, mare, pescatori, rete, *pisciculi Christi.* Ci vorrebbe un discorso a parte, che ora non possiamo fare. Solo un paio di esempi.

Risurrezione-battesimo. Nella liturgia bizantina, nella veglia notturna del sabato santo, vigilia della risurrezione di Cristo e del conferimento del battesimo, la lettura dell'intero libro di Giona tuttora intrattiene utilmente e piacevolmente (la veglia è lunga) monaci e fedeli in attesa. Forse l'esplorazione in quel tesoro ignoto che è la liturgia aquileiese potrebbe riservare interessanti scoperte.

In relazione al pensiero del battesimo si può porre la domanda della destinazione dell'aula (la « teodoriana ») di cui la nostra composizione era il pavimento. Il Lemarié ([17]) osserva giustamente, mi pare, che dopo l'erezione della basilica Nord, quella Sud, in cui era il pavimento, potè ben servire per le riunioni dei catecumeni. I mosaici da soli, però, di per sé non bastano a provare che questo era la destinazione dell'ambiente fin dall'origine: ma potrebbe provarlo altri argomenti. Comunque questo è un problema di altra natura.

Passione. Sentiamo Tertulliano: « E si giunse anche a questo, che un profeta rischiò di morire, per una città empia

[17]) Nell'*Introduzione* a Cromazio, « Sources chrét. 154 » p. 83 (3).

(*profana*) ([18]), non ancora a conoscenza di Dio (*Dei compos*), ancora presa da una ignoranza colpevole (*ignorantia delinques*). Ma (Giona) fu modello (*exemplum passus est*) della passione del Signore, destinato a redimere anche i pagani (*ethnicos*), che si convertono » ([19]). In un *Carmen de Jona et Ninive*, che si trova tra le opere spurie di Tertulliano, si legge:

In signum sed enim Domini, quandoque futurus
non erat exitio, sed coeli gloria factus ([20]).

La rete e i pescatori. Le testimonianze letterarie su questi simboli sono tante, quante sono i commenti degli Evangeli e i passi in cui ricorrono citazioni occasionali. Possiamo ora dispensarci dal riferirne.

Iconografia di Giona

Sull'iconografia di Giona, nell'arte cristiana antica e medioevale non ci occorre qui ripetere ciò che se ne può trovare in pregevoli studi ([21]) e articoli di enciclopedie, tra questi ultimi segnalerei per particolari pregi di originalità quello dell'« Enci-

([18]) Il significato originario del termine, « non sacro, non iniziato », negli scrittori cristiani più antichi progredisce a quello di « empio, sacrilego, irreligioso, eretico » in una parola « pagano »: A. Blaise, *Dictionnaire latin-française des auters chrétiens,* Turnhout 1954, p. 668.

([19]) *De pudic.* 10 (P.L. 2, 999). « Atque adeo propter civitatem profanam, nondum Dei compotem, adhuc ignorantia delinquentem, pene periit propheta? Nisi quod exemplum passus est Dominicae passionis, ethnicos quoque poenitentes redempturae ».

([20]) Anonimo, *Carmen « De Jona et Ninive »,* v. 19; PL. 2, 1114.

([21]) Il titolo programmato in un primo tempo per questa relazione, « La storia di Giona nei monumenti cristiani antichi » avrebbe dovuto riprendere un argomento che in realtà è stato trattato già dall'autore di un articolo (che non mi è stato possibile controllare) in « Stimmen aus Maria-Laach 49, 1895, II, 133 s.), dal Nitius (1897), dal Garrucci, dal Wilpert (1905. 1929-36) e da ultimo dal P. Ferrua, che col titolo significativo dato al suo articolo (*Paralipomeni di Giona* in RAC 38, 1962, 7-69) ha inteso completare con allegazione di rappresentazioni

clopedia Cattolica »(Josi e Rathe); e anche quello della « Biblioteca Sanctorum » (Roggi) ([22]).

Gli autori concordemente affermano che Gesù è « uno dei soggetti più spesso rappresentati nell'arte funeraria primitiva cristiana » (Josi), « uno dei motivi iconografici preferiti dagli antichi cristiani... », spesso rappresentati « nelle opere dell'arte paleocristiana » (Raggi). Le rappresentazioni sono su pitture nelle catacombe, rilievi su sarcofagi, avori, lampade, medaglioni, vetri dorati, miniature, dalla fine del sec. III in poi, fino all'alba del Rinascimento, in tutta l'Africa del Nord, Oriente cristiano ed Europa. (Così gli autori ricordati, che elencano città e monumenti: peccato che si siano dimenticati di Aquileia). La più antica di queste rappresentazioni in cui si possa già riconoscere il valore di grande arte è probabilmente il meraviglioso affresco del cimitero di Callisto (tra la fine del II e principio del III secolo), con i tre episodi, che abbiamo anche noi ad Aquileia, in un quadro solo, da destra a sinistra. Gli episodi rappresentati sono quegli stessi che abbiamo nel nostro mosaico, qualche rara volta Giona in atto di « predicare » a Ninive.

Vorrei ricordare, data l'occasione, che nessuno dei trattatisti da me consultati, mostra di aver pensato che anche i Giudei d'Europa possono aver rappresentato Giona, come di fatto è avvenuto. Il giudaismo, di per sé, è una religione aniconica: i suoi simboli figurati di norma escludono la figura umana, in base all'interpretazione rigorosa del precetto biblico di non venerare immagini delle divinità. Ma tra gli influssi estragiudaici sul giudaismo va notata anche l'adozione di figure umane in edifici (Dura Europos, a non dir altro) e su carte. Se ne può trovare una diligentissima raccolta e spiegazione in quel capolavoro di ricerca che sono i 13 volumi di *Jewish Symbols in*

omesse, o di nuove scoperte, e con precisazioni, le ricerche dei predecessori.

([22]) E. Josi e K. Rathe, *Giona*: Iconografia in « Enc. Cattol. » 7, Città del Vaticano 1951, 428-430; A.M. Raggi, *Giona profeta. Iconografia* in « Bibl. Sanct. » VI, Roma 1965, 500-501.

the Greco-Roman Period di E.R. Goodenough, New York 1952 segg. Giona dai Giudei è rappresentato specialmente su vetri e su amuleti usati dal volgo ([23]), ma anche in miniature su libri di uso rituale ([24]). Ho parlato di influsso estragiudaico sul giudaismo: questo è da intendersi per il principio generale dell'ammissione della figura umana su monumenti e libri, senza che ciò significhi apertura all'idolatria. E, come si può vedere, sempre dal Goodenough, il giudaismo ha ricevuto influsso cristiano anche nell'adozione di Giona tra i suoi soggetti d'arte: Giona vi è, per esempio, inteso come simbolo di risurrezione ([25]); è un pensiero che deriva certamente da Gesù; ma dallo stesso autore si può forse dedurre che vi furono scambi anche in senso inverso. Penso che per uno studio formale del tema « Giona » questa sarebbe una linea direttrice di ricerca meritevole di attenzione ([26]).

Il mosaico di Aquileia

La sezione Sud del pavimento, in cui è rappresentato il mare, con i quadri dell'episodio di Giona, ha al centro, per così dire (cioè al punto d'incontro delle diagonali di un rettan-

([23]) Se ne trova l'indice completo nel vol. 13 dell'opera del Goodenough citata nel testo, pag. 126; simbolismo marino *ibid.* 8, 104 ss.; figura di Pompei, *ibid.* 2, 55; 3, fig. 85.

([24]) V. p.es. la miniatura da una Haggadâ riprodotta nella « The Jewish Encyclop. » 6, 1969, p. 177. In questa stessa enciclopedia alla voce *Jonah* e (*Book of*) Jonah, si trovano indicati in grande quantità e con documentazione precisa gli sviluppi narrativi, che la vicenda di Giona ebbe nel giudaismo: si suol dire « giudaismo rabbinico »; ma i rabbi non fecero che raccogliere gli sviluppi insieme pii e fantastici della storia biblica presso il popolo.

([25]) Goodenough, *cit.* (v. n. 21) 5, 47, 48, 52; 12, 100.

([26]) Altro problema interessante: l'immenso sviluppo degli elementi narrativi della vicenda di Giona nella letteratura rabbinica medioevale; v. p.es., in « Jew Enc. » 7, 226-27; Billerbeck (v. n. 14), commento a Matteo 12, 38-42.

golo), il cartiglio, con l'iscrizione dedicatoria del vescovo che ha curato la costruzione del pavimento e dell'aula che vi si trovava. E' discusso tra gli archeologi a che uso fosse destinata quell'aula.

Vorrei porre un porblema: quell'aula era una costruzione a sé, oppure era una costruzione che faceva, o era destinata a far parte, o comunque essere in comunicazione funzionale, con un altro ambiente, esistente a Nord, che fu in seguito distrutto e sostituito (con eventuale ampliamento dell'area) dalla basilica, col suo pavimento musivo? Mi sembra che sia inevitabile questa seconda supposizione: la disposizione delle figure nel vasto mare è fatta per essere guardata da un osservatore che sta alla linea Nord, come io credo, o no? La risposta dovrebbe agevolare la soluzione dell'altro problema, dell'uso dell'aula stessa: se è affermativa, l'idea di « un presbiterio », sembrerebbe ovvia. Certo: « ovvia », ossia suggerita, per così dire, dal buon senso, in questa materia, che procede per dati di fatto, vuol dire poco; tanto più che è da porre un altro problema: se nella basilica del sec. IV ci fosse un « presbiterio » nel senso nostro. Non lo so ([27]).

L'ipotesi che questa fosse un'area presbiteriale all'epoca teodoriana e nel complesso risultato dell'aggiunta (o ricostruzione) della basilica, col suo pavimento, nella parte Nord, andrebbe — mi pare — in perfetto accordo con le figure del pavimento. Al « centro » il posto in cui si poneva la cattedra del vescovo, in mezzo al suo clero, i « pescatori », che dal mare indistinto tirano a riva, e sulla barca i pesci. Nella realtà, e fuori di metafora: l'uscita dall'acqua dei « pisciculi Christi » è la loro emersione dall'acqua battesimale: i battezzati indosseranno la tunica bianca, allusione, più che alla mondezza, alla

([27]) Il MENIS, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani,* in « Atti dell'Accad. di Scienze, lettere e arti di Udine », 1970-72 (pp. 172-252 e tav.), p. 206 dice espressamente che il mosaico nella basilica occupa la zona presbiteriale. Di presbiterio parla espressamente anche G. BRUSIN, *Aquileia e Grado. Guida storico-artistica*, Padova [5]1964, p. 17. 26. 36 ss.

assimilazione del battezzato al giovane seduto nel sepolcro di Cristo, *coopertus stola candida,* che nella relazione di *Marco* (16,5) fu visto da Maria Maddalena e altre donne la mattina di Pasqua, ed era più probabilmente Gesù stesso, che non un angelo. Il problema esegetico, se si sia trattato di cristofonia o angelofonia, come sembrerebbe dalla relazione di *Matteo* 28,3 e *Luca* 24,4, non ha rilevanza per noi: il vestito bianco dei battezzati allude alla testimonianza che il battezzato, con gli apostoli, dà alla risurrezione di Gesù. E questo ci porta alla considerazione delle figure predominanti nel nostro mosaico: il ciclo di Giona. Osserviamolo un momento, prendendo a guida la descrizione che ne fa il Brusin ([28]): « In mezzo al mare genietti in barche sono intenti chi a remare, chi a pescare con la rete, con la lenza, con la fiocina, col laccio. La scena in una città come Aquileia, che dal mare traeva ragione di vita, era certo gustata e apprezzata, senonché qui il mare con la sua fauna, i puttini, le barche non servono che a inquadrarci la vicenda di Giona... Tre sono gli episodi della vicenda di Giona, ...: il primo mostra il profeta gettato nelle fauci del pistrice dalle enormi spine di drago marino... Giona è indi riammesso a terra e riposa infine placidamente sotto la pergola di cucurbite ». Fin qui il Brusin. Abbiamo già detto quali pensieri precisamente suggerissero all'osservatore antico le rappresentazioni di Giona. Ai battezzati, o ai battezzandi, la loro risurrezione dall'acqua battesimale con Cristo risorto dalla tomba; ai sacerdoti il messaggio della risurrezione di Cristo, da predicare, dice ancora San Marco (16,5) *omni creaturae.* L'« universalità del creato » aperto all'evangelizzazione certo è bene rappresentata dal mare, con i suoi pesci, in cui si situa con tutta naturalezza l'attività dei « pescatori di uomini ». L'idea di un clero qui, attorno al capo della Chiesa in terra, anche quando, celebrandosi l'Eucarestia, l'altare, dove si avverava la presenza del capo della Chiesa, Cristo, era là, nella basilica, in una posizione di centro, non del

([28]) Brescia 1964, p. 36 ss.

solo presbiterio, ma di tutta la comunità dei fedeli ([29]), mi sembra bene rispondere a un'istanza teologica, che la Chiesa antica viveva nella professione della sua fede, e sentiva come un'urgenza da esprimere nel sentimento dell'unità della Chiesa, subordinata col suo capo rappresentativo visibile al Capo invisibile ed eterno, e professata nell'*unum baptisma* (mentre i maestri dei nostri mosaici lavoravano era in atto la polemica donatista) e nel *sacramentum unitatis,* l'Eucaristia, per cui *unum corpus multi sumus.* ([30]).

Riassumendo: nella composizione musiva, in cui ha trovato soddisfazione la fantasia dell'artista, per il piacere di raccontare, far passare davanti agli occhi stupiti dell'osservatore un mondo di meraviglie, le figure alludono ai temi fondamentali della predicazione cristiana del suo tempo: Cristo è morto ed è risorto, con lui risorge il battezzato, emergendo dall'acqua battesimale; questo il messaggio, che la Chiesa reca in via esistenziale per la sua stessa presenza nel mondo e in via ministeriale per bocca dei vescovi e presbiteri.

In questo ambiente figurativo e dottrinale si situa il « ciclo » di Giona, immagine di morte e risurrezione nei primi due quadri, forse allusione al riposo del sabato eterno nel terzo.

([29]) La posizione dell'altare è discussa: da ultimo v. B. BAGATTI, *Note sul contributo dottrinale dei musaici di Aquileia,* in R.A.C. 34, p. 58, 121-22; qui sembra più convincente l'opinione opposta, qui seguita nel testo. v. anche M. MIRABELLA ROBERTI, *La posizione dell'altare nelle più antiche basiliche di Aquileia e di Parenzo,* in R.A.C. 26, pp. 181-194. Il Lemarié nell'introduzione all'edizione di Cromazio (S. Chr: 154, Paris 1969, p. 42-43) ammette insieme l'altare e la cattedra.

([30]) All'unità della Chiesa il vescovo Cromazio dedica il discorso intitolato *De Alleluia*, in cui si sentono echi del *De catholicae Ecclesiae unitate* di S. Cipriano: contiene calde esortazioni a evitare tutto ciò che può nuocere alla concordia, pace e unità della fede. Il tema centrale può essere riconosciuto in queste parole: « *Unum enim omnes corpus ecclesiae sumus, et ideo una omnes voce, una mente, id est una concordia, una fide, una spe, una charitate Deum laudare oportet* ». (Serm. 33, 4, S. Chr. 164, p. 178).

Problemi vari

Non tutto, certo, così è spiegato.

Mi riferisco, p. es. al problema della spiegazione della figura umana nella barca a sinistra dell'episodio di Giona, un uomo, in piedi, rivestito di un indumento singolare e con le braccia alzate.

Dei quadri in generale e dei singoli particolari sono state avanzate spiegazioni varie, che forse, benchè passate, non per questo sono superate: e uno studio esauriente dovrebbe tenerne conto.

Purtroppo un'esposizione storico-critica delle interpretazioni generali e particolari del ciclo non ci è ora consentita. Il meglio è già stato fatto dal Menis, a cui rinvio. Limitiamoci a un breve esame delle tre scene.

I tre quadri

La prima scena avviene in barca: rappresenta il momento in cui Giona è buttato a mare. Sulla barca: un rematore; il marinaio che butta a mare Giona; il personaggio in piedi.

Non ci nascondiamo che se per tutto il quadro, e forse per tutta la composizione, esiste un problema insoluto, esso ha per oggetto questa figura. A me sembra che il dato su cui possiamo dirci d'accordo è che le mani alzate ne fanno un « orante ». Rievochiamo prima un particolare del racconto biblico. Sorta la burrasca, scatenata dal Signore — racconta il libro di Giona, che cito in latino, così come si leggeva nell'antichità cristiana — *timuerunt nautae et clamaverunt viri ad deum suum. Viri* è versione letterale di un idiotismo ebraico, che significa « ciascuno ». I viaggiatori erano di diverse provenienze e pregavano, ognuno secondo la propria religione. Le religioni e le divinità erano diverse, ma comune era il sentimento religioso degli oranti. Non sappiamo se l'autore del libro di Giona si formasse una netta

immagine fantastica della scena: ma nulla ci vieta di pensare che con l'indumento che il mosaicista dà al viaggiatore volesse indicare un uomo qualsiasi, che prega non si sa quale Dio, ma prega: è in atto sacrale. E ad esprimere questo pensiero l'artista fa il personaggio vestito ,e di un vestito non comune. Non credo necessario il ricorso all'idea di un preciso indumento rituale ([31]). Il vestito completa il pensiero della disposizione che l'artista intende attribuire al personaggio rappresentandolo con le braccia alzate: l'uomo prega.

Ma poco dopo, racconta il libro biblico, quando si scoprì che Giona era il responsabile della burrasca e Giona stesso chiese di essere buttato a mare, perchè così sarebbe tornata la calma, quei poveri marinai, a malincuore (il testo lo lascia capire), accettarono la proposta, come l'unico mezzo per non perire anche essi con Giona, che a buon conto non si sarebbe salvato in nessun caso; e fecero insieme una preghiera: « Signore, che non tocchi morire a noi tutti per la vita di quest'uomo: d'altra parte, non far ricadere su di noi del sangue innocente; perchè tu, Signore, come tu vuoi, fai » (1,14). Allora soltanto buttarono Giona a mare, « presi però, i poveretti — annota subito l'autore del racconto — da un grande spavento »: tanto che offrirono allora ciò che poterono e fecero voti di altre offerte » (1,16). Questa atmosfera religiosa del fatto non è sfuggita all'artista, che ne condensò l'espressione nella figura dell'orante.

La figura vuole esprimere precisamente un sacerdote? ([32]).

([31]) Forse non è inutile notare che porta un indumento a strisce scure dalle spalle all'orlo in basso anche la figura di una fanciulla, che offre grappoli di uva, nell'aula Sud, tra i giovani offerenti intorno alla Vittoria: riproduzione in G.C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia,* Udine 1965, tav. 17. Il WESSEL (*Der Jonas-Zyklus in der ältesten Südkirche von Aquileia* in « Wissenschaftliche Zeits. der Ernst Moritz-Arndt - Universität », Greifswald 5, 1955-56, 43-53, pag. 44) pensa che il terzo nella barca sia il padrone della nave, che prega: non so per quali motivi.

([32]) Come spiega il Brusin, indicando in ciò il collegamento al fatto dell'Antico Testamento col senso che esso ha nel Nuovo: al momento del sacrificio il sacerdote prega per la salvezza del popolo.

Il racconto biblico non dà appoggio a questa ipotesi. Ma se, valendosi della sua libertà rappresentativa, così intese l'artista, direi che una tale figura nel supposto « presbiterio » non sarebbe poi stata del tutto fuori posto.

Del resto, a parte la commozione religiosa, la figura fa parte del forte realismo rappresentativo del quadro, disposto in due piani, quello in superficie e quello marino; nel piano superiore l'orante, di cui si indovinano i pensieri di pietà condensata, in mezzo il marinaio che butta a mare Giona a capofitto, a destra il rematore: *Et remigabant viri ut reverterentur ad aridam* — racconta l'autore biblico — *et non valebant*, perchè il mare andava sempre più ingrossandosi (1,14). Ma ecco nel piano inferiore, nel mare, tre momenti in corrispondenza: un pesce in arrivo, a quanto pare tutto tranquillo, quasi vorremmo dire « che non si è ancora accorto di nulla »; in mezzo il pesce enorme, mostruoso; a destra un altro pesce, che è vicino alla scena, forse ha sentito i disperati colpi di remo sulla superficie, e cerca scampo, inabissandosi.

Il secondo quadro è chiaro di per sé: Giona è rigettato *in aridam*, dice laconicamente l'autore. Ogni particolare sarebbe superfluo.

Terzo episodio: Giona in riposo. Penso che questo quadro risponda soprattutto all'esigenza di completezza, che il « ciclo » esigeva, in forza di tutta la tradizione figurativa precedente, questa a sua volta ispirata alla buona norma per chi fa un racconto, di portare la vicenda alla fine. L'ultimo momento della storia biblica è quello di Giona in riposo all'ombra: il sole lo sveglia, Giona si rammarica dell'afflosciamento delle foglie del riparo ([33]), Dio gli parla, facendogli la lezione.

([33]) Riferendosi alla crescita miracolosa dell'arbusto, la versione geronimiana dice: « *Ut esset umbra super caput eius et protegeret eum (laboraverat enim)* ». La versione letterale dell'ebraico sarebbe: « Perché ci fosse ombra sul suo capo, per proteggerlo da qualche malanno per lui » (4, 6), un'insolazione, per esempio. Il greco, traducendo le ultime parole, ἀπὸ τῶν κακῶν αὐτοῦ, può intendere forse « i mali suoi », qual-

Vorrei aggiungere poche parole per un orientamento cronologico. Il piccolo incidente ricordato, tra Agostino e Girolamo, forse avveniva proprio negli anni in cui il nostro artista faceva il mosaico. La versione geronimiana dei profeti, con cui in Giona al posto della zucca entrava l'edera è del 389-392 ([34]); il commento di Giona, che ci è giunto con una prefazione diretta a Cromazio (*Chromati, papa venerabilis*) ([35]) è del 396 ([36]); se non fraintendo l'importante studio storico del Menis ([37]) queste date sono posteriori al nostro mosaico. Ossia quando il nostro artista lavorava, l'arbusto di Giona era ancora senza controversie la zucca, come in tutta la tradizione a cui l'artista attingeva : ed è quella tradizione, per tutta la raffigurazione, in senso *formale* e in senso *dottrinale*, che interessa ancora a noi guardare il suo capolavoro, come termine di ammirazione estetica e di ricupero di pensieri, che non hanno in nulla perduto il loro valore.

che male che già aveva; e San Girolamo, seguendoli, fa più chiaro il riferimento al passato, *laboraverat enim*, non senza un'intenzione vagamente ironica: « si era stancato tanto, poverino ».

([34]) FERD. CAVALLERA, *Saint Jérôme. Sa vie et son oeuvre,* « Spicilegium sacrum lovaniense », 2 voll., Louvain 1922-23, nell'elenco cronologico geronimiano, II, 153 ss.; A. VACCARI, *De Textu* (in « Instit. Bibl. » I, Roma [4]1933, p. 197-315), p. 280. Tra le fonti: *Vir. ill.,* 135 (P.L. 23, 755 ss.); *Ep.* 49, 4 (P.L. 22, 512).

([35]) Cf. P.L. 25, 1119 B e nota (a) e P.L. 22, 589, nota (b); FERD. CAVALLERA, *cit.* (v. n. 27), II, 153 ss.

([36]) FERD. CAVALLERA, *cit.* (v. n. 27), II, 153 ss.

([37]) G.C. MENIS, *I mosaici paleocristiani di Aquileia* in « Antichità altoadriatiche. 1. Aquileia e l'Alto Adriatico, I. Aquileia e Grado » (Udine 1972, 167-188), 171.

Franca Mian

LA « VITTORIA » DI AQUILEIA

IL BATTEZZATO COME COMPETITORE VITTORIOSO

Il tema che ho l'onore di presentare alla considerazione degli studiosi di Aquileia, si riferisce al ben noto quadro musivo della « Vittoria con corona e palma » del pavimento delle costruzioni teodoriane. Ne prendo quasi al completo la descrizione che ne ha fatto il prof. Menis in una mirabile sintesi di tutta la composizione, che giustamente l'autore chiama « una pagina fra le più alte della storia dell'arte europea » ([1]). Quella della Vittoria, scrive il Menis ([2]) è una « rappresentazione insolita nell'iconografia paleocristiana. Una bionda fanciulla, dalle ali celesti, vestita di tunica talare, smanicata ed allacciata ai fianchi, le braccia nude, ornate al polso da braccialetti, innalza con la destra una corona d'alloro e tiene con la sinistra la palma. Si tratta senza alcun dubbio, poiché lo dichiarano gli attributi tradizionali, della classica Vittoria, qui però utilizzata ed elaborata in senso cristiano... ». Dopo una breve considerazione sull'impiego dei due simboli della palma e corona nel linguaggio paleocristiano, il Menis continua: « Le nuove significazioni sono però ulteriormente accentuate da due ampi crateri disposti ai lati della figura e che raccolgono forse pani l'uno e uva l'altro (quest'ultimo, a destra dell'osservatore, è mutilo e non permette una sicura indi-

([1]) G.C. Menis, *I mosaici paleocristiani di Aquileia* in « Aquileia e l'Alto Adriatico. 1. Aquileia e Grado », in « Antichità Altoadriatiche, I », Udine 1972, pp. 167-188; pp. 172-73. Una riproduzione che lascia conoscere bene i particolari, fatta eccezione dei colori, si trova in G.C. Menis, *I mosaici cristiani di Aquileia,* Udine 1965, tav. 56 (in bianco e nero).

([2]) Menis 1972, *cit.* (v. n. 1), p. 183.

viduazione del contenuto) » ([3]). Dopo poche altre frasi di interpretazione della figura, su cui avremo da ritornare, il Menis conclude che « l'immagine della Vittoria costituisce quasi come la conclusione ideale di tutto il discorso allegorico svolto dalle altre scene del mosaico » ([4]).

Ciò che è detto in queste parole può essere indicazione di quanto al momento attuale si può ritenere acquisito circa lo splendido quadro di cui si tratta, dal punto di vista formale e da quello della sua inserzione nel contesto della composizione.

In un lavoro di poco precedente, a carattere analitico, una memoria pubblicata negli « Atti » dell'Accademia di Udine ([5]), lo stesso Menis fa la storia critica dell'esegesi del nostro quadro: di lì si capisce perché nella presentazione sintetica dei risultati degli studi nell'articolo da cui abbiamo riferito la lunga citazione, l'autore non fa neppure menzione della denominazione « Vittoria eucaristica », che pure ricorre in numerosi studi e manuali. A prima vista penso che chiunque direbbe che nel significato religioso-dottrinale del quadro l'Eucaristia in qualche modo debba pure entrare: i simboli eucaristici (pane e uva, o vino) sono lì evidenti. D'altra parte il nesso « Vittoria eucaristica » non soddisfa: e se ne possono trovare i motivi nella « memoria » ([6]) del Menis, che non occorre ripetere.

A questo punto vorrei inserirmi con qualche considerazione, che spero non inutile al fine di gettare qualche luce sull'affascinante, ma alquanto misteriosa figura. Ho avuto l'ardire di avventurarmi in un campo a me nuovo, quello dell'antica arte cristiana, pensando di fare semplicemente una proposta, su cui i competenti giudicheranno, aggiungendo subito che alla considerazione della figura del nostro mosaico sono giunta per una via del

([3]) MENIS 1972, *cit.* (v. n. 1), p. 183.

([4]) MENIS 1972, *cit.* (v. n. 1), p. 183.

([5]) G.C. MENIS, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani di Aquileia* in « Atti dell'Accademia di Scienze, lettere e arti di Udine » (Udine 1970-72, pp. 175-25 e tavole), paragrafo 4: la Vittoria e gli offerenti circostanti, pp. 197-205.

([6]) MENIS 1970-72, *cit.* (v. n. 5).



Particolare della « Vittoria » nella basilica teodoriana meridionale di Aquileia.

tutto estranea a quella archeologica, ossia il rilievo di testi dell'antica letteratura cristiana, in cui ricorre la terminologia della lotta e della vittoria, con riferimento anche agli emblemi della palma e della corona.

Mi permetto di farne un breve cenno.

I SIMBOLI DI VITTORIA NEL NUOVO TESTAMENTO

La sorgente dell'utilizzazione del concetto di vittoria per sensi religiosi si può già riconoscere negli scritti degli Apostoli nel Nuovo Testamento. Alcuni di questi scritti, secondo i critici, in realtà sono di epoca subapostolica: ma questo non fa che avvicinare di più i testi stessi all'epoca in cui i medesimi temi incominciano a essere espressi anche nell'arte « paleocristiana ».

a) *Vittoria sulle passioni*

Vien ovvia la menzione del pensiero paolino sul conseguimento della vittoria in un contesto contenente esortazioni a vincere le passioni. Ai Corinti Paolo scrive (1 *Cor.* 9,24-25): Coloro che corrono nello stadio, lo fanno per conseguire il *brabéion*, in latino *bravìum*, ossia la dichiarazione con cui il *brabéus* (= l'arbitro) assegnava al corridore il titolo di campione, e con esso naturalmente un premio in denaro (7) e un distintivo, la « palma », o la « corona », o ambedue. A questo si riferisce Paolo nella frase seguente dell'esortazione: *Sic currite ut comprehendatis.* In questa frase è tanto ovvia l'aggiunta « in modo da prendere la palma », che i traduttori la aggiungono espressamente (8) nel testo. Subito dopo San Paolo viene a spiegare

(7) Gli oggetti tondeggianti in un canestro, guardati da un capretto, in un quadro dell'aula sud (MENIS 1965, *cit.*, alla nota 1, tav. 65) potrebbero essere monete?

(8) S. CIPRIANI, *Le lettere di San Paolo,* Assisi 1962, p. 175.

la metafora: « Ogni lottatore si astiene da tutto: ora, quelli, lo fanno per conquistarsi una corona destinata a guastarsi (perché è di rametti e foglie di alloro vivo), mentre il cristiano mira a conquistarsi una corona che non si guasterà.

C'è una singolare concordanza tra le parole di Paolo: Omnis autem qui in agone contendit ab omnibus se ábstinet (1 *Cor.* 9,25) e il *sudavit et alsit, abstinuit venere et vino* con cui qualche anno prima Orazio aveva presentato il campione autentico; accanto a Orazio si potrebbe ricordare Epittèto (*Manuale* 35) e Seneca (*Epist. mor.* 78,16). Queste coincidenze non fanno che dare rilievo a maniere di sentire, che nell'antico mondo cristiano erano nell'aria e anche se « pagane » potevano essere utilizzate a istruzione dei fedeli. A Paolo fa eco San Giacomo: la « concupiscenza » (*Giac.* 1,14) tenta l'uomo: ma chi esce dalla tentazione *áccipit coronam vitae* (*Giac.* 1,12).

b) *Perseveranza, fede, attesa escatologica*

Il pensiero della vittoria nella tentazione, ossia nella « prova » spirituale, è strettamente affine, o anche identico, con quella della perseveranza. Ora proprio in esortazioni alla perseveranza ricorrono immagini della corona: « Sii fedele fino alla morte — scrive Giovanni nell'Apocalisse (2,10) — *et dabo tibi coronam vitae* ».

La « tentazione » darà la dimostrazione dell'autenticità della fede: bisogna lottare, per conservarla ad ogni costo. Il suggerimento deriva già dal *contendite intrare* messo in bocca a Gesù da San Luca (13,24); e segue nel *bonum certamen*, in cui Paolo ha la coscienza di essere vittorioso (2 *Tim.* 4,7). Era l'esortazione che aveva rivolta al discepolo prediletto, Timoteo: *Certa bonum certamen fidei* (1 *Tim.* 6,12). L'autore dell'epistola di Giuda si volge a tutti i fedeli: « Mi trovo costretto a scrivervi, per esortarvi a lottare strenuamente (*supercertari*) per la fede... » (*Ep. Giuda,* v. 3).

La grande, la somma, agognata corona è quella dell'attesa escatologica: « Ora è preparata per me la corona di giustizia

(ossia « ben meritata »). Così San Paolo a Timoteo (1 *Tim.* 4,8). Pietro parla di una « corona di gloria », quella che non appassisce », che i vittoriosi riceveranno « quando apparirà il sommo pastore » (1 *Piet.* 5,4).

Contesto: Battesimo

In quale speciale occasione, con chi, coloro che curavano l'istruzione religiosa potevano con naturalezza riprendere temi e immagini, come quelli visti: *certari, certamen, bravìum, corona, vincentes?* Queste espressioni sono contenute in contesti in cui si para di fede, la *victoria quae vincit* [9] *mundum,* secondo il ben noto pensiero giovanneo (1 *Giov.* 5,4). Ma bisogna ricordare che, nella pratica della vita cristiana, il momento in cui l'uomo si accostava alla fede, accompagnato da preghiere apposite e con il significato rituale della *traditio* e della *redditio symboli,* era il battesimo. Proprio a questo sacramento si riferisce la I lettera di Pietro, che, come ha bene spiegato un esegeta dei nostri giorni, in realtà non è una lettera, ma una « omelia sul battesimo » [10]. Ora in questo scritto di Pietro affiorano qua e là, fin dal principio, espressioni « trionfali » sulla nuova realtà, che con il battesimo si stabilisce nel cristiano: il battesimo e con esso l'accettazione della fede è frutto di una vittoria.

Se dal Nuovo Testamento passiamo ora all'antica letteratura cristiana, troviamo che i termini di lotta e vittoria, con in più qualche espressione, come ora vedremo, di netto sapore agonistico, si trovano in contesti religiosi (preghiere, prediche), che in qualche modo si riferiscono proprio al battesimo.

[9] Greco « vinse », in latino al presente *vincit.*

[10] « Encicl. della Bibbia » 5, 761 (in fondo) e 762. Al battesimo fa riferimento anche la 2ª di Pietro: EdB *l.c.*, 765 (in alto). Devo queste segnalazioni al prof. G. Rinaldi, che qui ringrazio: a lui devo in generale gli indirizzi allo studio delle nozioni bibliche, che allegherò e senza le quali non sarebbe possibile esplorare a fondo il pensiero espresso, sia dagli scrittori, sia dagli artisti cristiani antichi.

La preparazione al battesimo nell'antichità

Non è necessario qui ricordare la ben nota distribuzione in tempi sacri del lungo cerimoniale dell'accesso al battesimo: accesso *per gradus*, diremo con Isidoro, « per gradini », come in una carriera importante e ben regolata. Gli aspiranti frequentavano un corso come catecumeni (con Agostino potremo dire « i catechizzandi »), in cui attendevano a imparare la dottrina e la pratica del cristianesimo; venivano esaminati in due o tre *scrutinia,* quando erano pronti venivano riconosciuti *competentes,* e al sabato santo, vestiti di bianco, *in albis* ricevevano il battesimo.

Su quest'ultimo momento vorrei ora fermare brevemente l'attenzione.

« Festinare »

Anzitutto mi sembra da sottolineare il fatto che questo ultimo passo verso il battesimo alle volte dai Santi Padri è accompagnato da termini, diciamo così, sportivi: il battezzando è esortato con parole che sarebbero bene a posto per sostenere uomini in gara. Proprio il vescovo Cromazio disse ai *filii catechumeni*: « Dovete avanzare in fretta (*festinare debetis*) alla grazia del battesimo, per deporre le sozzure del peccato e diventare mondi in tutto » ([11]). La stessa espressione Cromazio usa anche altrove, sempre parlando dei battezzandi.

Il vescovo di Aquileia non faceva che echeggiare un frasario già corrente: egli poteva conoscere, anche solo per sentito dire, l'iscrizione che Sant'Ambrogio aveva fatto apporre nel battistero di Santa Tecla a Milano ([12]):

([11]) Cromazio, *Serm.* 14,6 « S.Ch. » 154, 258.

([12]) V.O. Perler, *L'inscription du Baptistère de Ste. Thècle à Milan* (in RAC 27, 1951, 145-166), testo p. 146.

Huc veniant ([13]) *alacres*: quamvis tenebrosus adire
audeat, abscedet candidior nivibus.
Huc sancti properent: non expers ullus aquarum
sanctus; in his regnum est consiliumque Dei.

« *Qui vengano lesti*: per quanto uno venga qui avvolto da tenebre, partirà più candido della neve. *Qui i santi accorrano*: nessuno è santo (se) privo delle acque (battesimali): in esse vi è il regno e l'assemblea di Dio ».

Quell'*Huc veniant alacres... huc sancti properent* si associa spontaneamente al *currite* di San Paolo.

Ma soprattutto vorrei fermarmi su una parola, di cui non so se sia già stato messo in luce il significato, che mi sembra molto importante ai fini della ricerca che stiamo facendo. Presento le mie osservazioni con molta esitazione ([14]), anche perché dovrò riferire alcune testimonianze che richiederanno un po' di tempo: e di questo mi scuso; ma penso che un giudizio degli studiosi qui presenti sarà per me di valore decisivo.

COMPETENTES

La parola meritevole di attenzione è *competentes,* designazione dei catecumeni che erano risultati preparati al battesimo e che a Roma si chiamavano *electi* ([15]). Il termine *competentes* si trova usato in tre grandi « province » — per così dire — del cristianesimo dei sec. IV e V: Africa, Gallia e Italia setten-

([13]) Nell'introduzione del Lemarié a Cromazio, I, 259 (2), per una svista, *venient.*

([14]) Nella comunicazione al Convegno aquileiese sembrò bene omettere la parte filologica delle pagine che seguono, che la scrivente aveva elaborato con la guida del prof. G. Rinaldi: inaspettatamente la discussione avvenne proprio su questa parte. La proposta è qui scritta e ognuno può giudicarne: sarò ben lieta di conoscere eventualmente una spiegazione migliore.

([15]) *Electi*: v. Appendice 1.

trionale. Il discorso con cui Agostino spiegò il *Pater noster* ai battezzandi ha per titolo: *De oratione dominica ad competentes* (16). Il termine ritorna in Sant'Agostino nelle *Epistole* (17), nel *De fide et operibus* (18) e altrove.

In Gallia le testimonianze sull'uso della parola sono numerose e nette da atti di vescovi e concilii, come si può raccogliere anche solo dai lessici del Ducange e del Blaise (19).

Quanto all'Italia settentrionale: Ambrogio (m. 397) in una epistola (20) ricorda: « Stavo facendo il rito della *traditio symboli* ad alcuni *competentes* in uno dei battisteri (21) della basilica » (22).

Per l'Italia settentrionale si può aggiungere anche la testimonianza di Massimo di Torino (23).

Finalmente — e questo ricordo è qui di particolare soddisfazione — Cromazio (m. 407) dirige il discorso *De Nico-*

(16) *Serm.* 56; PL. 38, 39, da precisare. Anche tra le opere di Cromazio, ci è giunta una breve spiegazione del *Pater Noster*: essa è riportata nell'edizione del LEMARIÉ (*Serm.* 40, « S.Ch. 164 », II, p. 224 ss.) e nell'edizione del CC., vol. 9 (Turnhout 1957). In questa seconda edizione, nell'apparato, una variante del *Sacramentarium Engolismense* (Cod. Paris. Lat. 816) dei sec. VII-IX, dà il titolo dello scritto: *Item adlocutio ad electos.* Questa variante non è priva d'interesse, perchè in ambiente liturgico romano gli approvati per il battesimo si chiamavano non *competentes*, ma *electi.* L'autore del titolo notava la destinazione originaria del *Sermo* con una « romanizzazione ».

(17) *EP.* 258,5; PL. 33.

(18) *De fide et op.* 6, PL. 40.

(19) DUCANGE, *Glossarium,* voce *Competentes,* vol. II, Paris 1883 ss. ristampa anastatica Graz 1954.

(20) *Ep.* 20,4; PL. 16. Di S. AMBROGIO v. anche *Ep.* 5,33.

(21) *In baptisteriis*: plurale di categoria; « in un battistero » indeterminato.

(22) La lezione è un po' controversa: altri legge « in baptisterii basilica ».

(23) *Serm.* 52 (*De ieiuniis quadragesimae*), n. 2 (« Corp. Christ. 23 », 210); *id., ib.* 3 (« Corp. Christ. 23, 211). Massimo, però, usa una volta anche *electi* (*Serm.* 15,23): segno di un inizio di giustapposizione di terminologie sentite equivalenti.

demo et baptismo ([24]) ai *competentes*, i «candidats au baptême», come traduce bene il Lemarié.

A completare il quadro manca una chiara documentazione sull'uso della parola nella Spagna cristiana: forse, però, possiamo dire che qui il problema è un po' delicato. Salvo errore, non si avrebbero attestazioni dirette ([25]). Ma bisogna fare un'osservazione. Eteria (o Egeria) parlando dei riti a cui assistè a Gerusalemme, ricorda la presentazione ufficiale dei battezzandi, a uno a uno, al vescovo per lo scrutinio: *et sic adducuntur unus et unus competens* ([26]). La pellegrina esprime ciò che vede con i termini per lei usuali: la spiegazione più semplice sembra essere, che anche nella patria di Eteria, la Spagna, il termine era in qualche modo in uso. Più tardi nel *De ecclesiasticis officiis* ([27]) Isidoro di Siviglia scriverà che il secondo grado dopo i catecumeni è quello dei *competentes*: egli spiega, come è suo solito, quella parola, perché poco nota, in quanto non in uso nel suo ambiente, oppure perché antiquata. Veramente già Sant'Agostino in un discorso aveva dato la spiegazione etimologica della parola: i *competentes* non sono che *simul petentes* ([28]), « quelli che chiedono insieme ». Più interessante è notare che nello stesso libro, poco prima ([29]),, Isidoro dà la definizione di *competentes* in questi termini: « I *competentes* sono quelli che, dopo (aver ricevuto) la dottrina cristiana, dato prova della moralità della loro vita, *si affrettano* a conquistare la grazia, *petendo festinant*.

([24]) *Serm.* 18,4; « S.Ch. » 164, Paris 1971, p. 12.

([25]) Nell'introduzione all'edizione di Cromazio il LEMARIÉ (*cit.* v. n. 11), I, S.Ch. 154, Paris 1969, p. 89) osserva che « à Aquilée, comme à Milan, ceux qui se préparaient au baptême comprenaient deux classes: les *catechumeni* et les *competentes*, ce dernier vocable utilisé également en Afrique (à Rome l'on disait *electi*) était réservé a ceux qui allaient recevoir le baptême à Pâques ».

([26]) *Peregrinatio* 45,3; CSEL, 39, Vienna 1898, rist. anast. New York 1964, p. 96.

([27]) ISIDORO, *De eccles. off.* 2,22,1; PL. 22.

([28]) *Serm.* 216,1; PL. 38,39.

([29]) ISIDORO, *De eccles. off.* 2,21.

Etimologia di competentes: simul petentes

La ricordata annotazione agostiniana (*competentes* = *simul petentes*) è importante per una ragione indipendente dalla spiegazione che egli dà, ossia il fatto stesso che egli senta il bisogno di dare la spiegazione di un termine, che tutto fa supporre fosse di uso corrente. Questi che prenderanno il battesimo sono i *competentes*. Perchè? E ne dà una sua spiegazione.

Quanto alla spiegazione in sé ([30]), l'equazione *competentes* = *simul petentes,* va osservata, facendo attenzione al significato del verbo. E' difficile che Agostino pensi al significato *petere* = « domandare » e quindi « *competentes* al battesimo » = molti richiedenti. Bisognerà quindi cercare qualche altro pensiero. E del resto non va dimenticato che molte volte i verbi composti in latino hanno acquisito un significato, che non si collega con immediata evidenza al significato del verbo semplice e tanti sono gli esempi, che è inutile citarne qualcuno. Forse dobbiamo pensare che il termine *competentes* è giunto al suo impiego nel linguaggio cristiano da qualche altro settore della cultura o vita antica, in cui già ricorreva. Trascuro qui due usi del verbo *competo,* uno del linguaggio amministrativo, e uno di quello matematico, che certamente non fanno al caso nostro ([31]).

Un significato non di largo uso, ma sufficientemente documentato, postclassico, è quello di « cercare di raggiungere, aspirare, brigare insieme per ottenere qualche cosa » ([32]).

E qui vorrei ricordare che le parole italiane « competere », competizione, competitore » nel *Dizionario etimologico italiano* di Carlo Battisti e Giovanni Alessio ([33]), sono riportate al tardo latino *competere* nel senso di « gareggiare »: la base *petere* vi è spiegata nel noto senso di « moto verso un luogo », ossia

([30]) Vedere anche August. *Serm.* 228, 1; PL. 38,39.

([31]) v. l'Appendice 2.

([32]) Vedere i lessici: Thesaurus, Forcellini, ecc.

([33]) C. Battisti - G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano,* II, Firenze 1951, 1036.

« dirigersi verso ». Questo uso del verbo composto *competere* nel Medioevo, e precisamente in Gallia, è attestato in impieghi, in cui il significato si è sviluppato ben oltre di quello di tranquilla « competizione » per raggiungere qualche cosa: mi sia sufficiente il rinvio alla voce « *competere* (1) » nel Ducange [34], in cui l'autore indica come sinonimi latini « invadere, pervadere, rapere », con esempi tratti da una Costituzione di Clotario, da decisioni di concilii celebrati in Gallia, e altri documenti. Si può ricordare anche che il Souter nel suo glossario del latino medioevale dei secoli dal V al VII [35] alla parola *competentes* nel senso di « catecumeni prossimi al battesimo » accosta il termine greco καθήκοντες.

Non è nostro compito esplorare l'impiego greco-cristiano di questa parola greca e del concetto che essa esprime: ci basti notare che, come si può rilevare da qualsiasi dizionario greco, il verbo καθήκω tra i significati caratteristici, ha quello di « scendere in campo, in *certamen descendere*; arrivare, giungere a qualche cosa dopo uno sforzo » (Rocci). Il significato agostiniano della parola viene raggiunto per altra via, anzi, nell'espressiva vivezza del suo significato, è largamente superato. E allora possiamo domandarci: perché gli aspiranti al battesimo sono denominati con una parola che esprime il « cercare di conseguire qualche cosa come in una competizione »?

[34] DUCANGE, *Glossarium* ecc., II, Paris 1883 ss. rist. anast. Graz 1954, 463, 3ª colonna, in fondo. Secondo l'autore, sempre nel luogo citato, la voce derivava dal diritto romano del tempo: in una disposizione del Codice teodosiano erano detti *competitores* quelli che chiedevano al principe di entrare in possesso dei beni di condannati a morte, o proscritti, e a buon conto li *occupavano* subito.

[35] A. SOUTER, *cit., s.v.*

Il battesimo « vittoria »

Ci sia lecito riferirci al pensiero sopra espresso della concezione della vita cristiana, a cui il battezzato si impegna, come un « agone »: *Sic currite ut comprehendatis*: « correte in modo da conseguire la palma »; « affrettatevi », come il cervo *ad fontes aquarum* (*Sal.* 41,2).

Alle parole di San Paolo « Non sapete che coloro che *corrono* nello stadio, ecc. », con la conclusione *Correte in modo da conquistare la corona* (1 *Cor.* 9,24) Cromazio ha dedicato un sermone, il 28 dell'edizione del Lemarié (S. Ch. 169,116 segg.). E' un discorso brevissimo, in cui la frequenza della terminologia agonistica è notevole. Vi si trova *corona* (13 volte), *currere* (19 volte), *palma, certare* (5 volte), *certamen* (4 volte), *agon* (5 volte), *cursus* (3 volte), *stadium* (3 volte), *vincere* (4 volte).

Sono parole chiaramente allusive. Al momento del battesimo, il *competens* dovrà vincere l'ultima prova, facendo la scelta, tra il mondo e Cristo; scelta così bene indicata nella ben nota serie di botte e risposte del Sacramentario Gelasiano ([36]), passato nel *Rituale romanum*:

Abrenuntias Satanae? Abrenuntio.
Et omnibus operibus eius? Abrenuntio.
Et omnibus pompis eius? Abrenuntio.

Spero che non sembri esagerato rilevare che il senso originario di *pompa* è il corteo mondano che si accompagnava ai giochi del circo: è una parola che rievoca l'immagine di un tipo di competizioni, a cui il cristiano rinuncia, per darsi tutto alle competizioni spirituali e conseguire la vittoria sulle passioni e sul paganesimo ([37]). Il battezzando, *competens,* ha vinto tutti

([36]) Edizione Cagin, Mâcon 1918, I. 42, 421.

([37]) Di fatto più di uno dei testi in cui ricorre l'espressione *competentes* parla espressamente delle vittorie morali. V. anche l'interrogatorio riferito da Eteria.

gli ostacoli, nulla impedisce ([38]) che gli sia riconosciuto il diritto di entrare nel numero dei battezzati, i vittoriosi. Possiamo ben ricordare che questa « lotta » e scelta nell'antichità cristiana erano opera consapevole, responsabile, di adulti, debitamente passati al giudizio della Chiesa: ed è così che ricevono spiegazione nomi tipicamente cristiani, che si imponevano al battezzato, allusivi alla vittoria: *Victor, Victorinus, Victorianus, Vincentius, Victricius, Victoria.*

Si può ricordare anche che il conferimento del battesimo nella notte pasquale, seguito, come diremo tra poco, dalla celebrazione eucaristica, rievocava la Pasqua di Gesù con gli Apostoli anche col rito della lavanda dei piedi ai battezzandi. Lo si praticava anche ad Aquileia, come sappiamo da un discorso di Cromazio ([39]). Nella Chiesa antica il rito fu alle volte spiegato come un rito di purificazione. Ma Sant'Ambrogio ([40]) interpreta la lavanda come un irrobustimento dell'anima contro il diavolo: dunque, irrobustimento alla lotta. Anche in questo particolare, fedele al modello ambrosiano, Cromazio, nel discorso ricordato, dopo la menzione del rito, esorta i battezzandi: « Perciò voi catecumeni dovete affrettarvi alla grazia del battesimo » ([41]).

([38]) O. CULLMANN, *Les traces d'una vieille formule baptismale dans le Noveau Testament* in RHPR 17, 1937, 424-434 trova una traccia di quella parte della terminologia battesimale primitiva, in cui, tra l'altro, si esaminava se qualche cosa impedisse di procedere al rito, nel *prohibere* (impedire) della domanda: « Ecco l'acqua: che cosa impedisce che io sia battezzato? », detta dall'eunuco a Filippo in *Atti* 3,36 e nell'analoga domanda di Pietro in casa di Cornelio (*Atti* 10,47); Cf. già *Matt.* 3, 13-14: Gesù era venuto a essere battezzato da Giovanni, il quale *prohibebat eum*, ma poi si arrese alla richiesta di Gesù di « adempiere tutta la giustizia » (su cui v. EISSFELDT in ZNTW 61, 1970, 209-215).

([39]) *Serm.* 15 (ed. Lemarié), lin. 106-108; 110-113.

([40]) *De Sacramentis* 3, 1-7. Il ch.mo prof. Lemarié nella discussione fece opportunamente notare che anche l'« unzione » con l'olio consacrato può essere stata allusivamente intesa come preparazione a una lotta. Della segnalazione cordialmente ringrazio l'illustre studioso.

([41]) *Serm.* 15 *cit.* (v. n. 35bis), lin. 113-115.

Fin qui l'autore citato: Potremmo aggiungere che i concetti e termini di lotta e vittoria sono tra quelli preferiti in contesti in cui si parla di « fede » e di « battesimo ».

Tornando ora al nostro soggetto, dopo la lunga digressione, di cui ancora chiedo scusa, concluderemo che l'immagine del nostro mosaico rappresenta il battesimo? Non credo si possa dire semplicemente così. Il battesimo ha una parte espressiva predominante nella simbologia della Vittoria; ma questa comprende l'idea della perpetua conquista di tutti gli ideali dell'essere cristiano: lo spirito di Cristo, la virtù, la fede, la *victoria quae vincit mundum*. A questa spiegazione direi che si fossero già accostati il Menis e il Padre Bagatti: il Menis, parlando semplicemente, a conclusione di studi esaurienti, di « Vittoria cristiana » ([42]), e riferendo ([43]), come pure il P. Bagatti ([44]), la corona e la palma al premio ultraterreno.

La figura era di origine pagana e l'artista cristiano l'aveva riutilizzata, ma senza sostanzialmente farla deviare dal suo significato fondamentale di conquista vittoriosa: come del resto avviene anche nella produzione letteraria del secolo IV. A mio appoggio vorrei ancora citare un pensiero splendidamente espresso dal prof. Tavano in relazione a un tema di trionfo del già ricordato discorso di Cromazio, costruito con termini come « trionfare, quadriga celeste, trionfatore, vittoria ».

Dopo aver citato il pensiero di Cromazio, il Tavano soggiunge: « Leggendo Cromazio si ha una volta di più la prova della capacità del cristianesimo primitivo di leggere e sentire

([42]) G.C. MENIS, *I mosaici cristiani di Aquileia,* Udine 1965, titolo della tav. 56.

([43]) MENIS 1970-72 (v. n. 1) p. 201; cfr. anche dello stesso autore, *Mosaici paleoc., cit.* (v. n. 1), p. 183.

([44]) B. BAGATTI, *Note sul contenuto dottrinale dei mosaici di Aquileia* (in RAC 34, 1958, 119-135). Questo articolo è particolarmente importante per l'insegnamento che dà sul metodo di interpretazione dell'arte cristiana antica, fatto decorativo e lezione. I due aspetti sono così presi tra di loro, che si può veramente parlare di trasfigurazione poetica della dottrina.

in chiave cristiana e simbolica ciò che si offriva all'attenzione, da qualunque repertorio venisse. Gli artisti potevano continuare ad applicare schemi e a servirsi di repertori figurativi tradizionali, o *pagani*: stava al cristiano leggere quelle immagini, in modo da ricavarne un significato morale e stava al pastore illuminare le menti e riscaldare i cuori con la persuasione dell'insegnamento, ricavato dalla lettura dell'Antico Testamento (e possiamo dire: dalla Bibbia in genere), o dal mondo e dall'esperienza quotidiana » ([45]).

Il martirio

Alla spiegazione sostanzialmente « battesimale » della Vittoria si possono opporre due riserve. La prima: il tema iconografico antico della « Vittoria » con palma e corona, che l'artista cristiano dell'età costantiniana ([46]) riprese — esclusa l'interprestazione del trionfo della Chiesa con l'editto di Milano, severamente confutata dal Brusin, Menis, Cuscito ([47]) — suggerirebbe anche, o piuttosto, la palma e la corona del martirio. Non è necessario un lungo discorso per dimostrare che appunto l'aspetto agonistico del martirio e del battesimo, accomuna nel pensiero cristiano le due vittorie, quella del battesimo di sangue e quella del battesimo di acqua, « sangue » e « acqua », che con lo « spirito », sono i « tre testimoni » sulla terra, riflesso della Trinità divina, secondo un celebre detto di San Giovanni (*1ª Ep. Giov.* 7,8). Questo concetto è ben noto e non occorre fermarvici, tante sono le coincidenze bibliche e patristiche ([48]).

([45]) S. Tavano, *In margine all'omelia XV di Cromazio d'Aquileia* in « Studi goriziani » 36, 1964, estratto, pag. 5-6.

([46]) Menis 1972 (v. n. 1), p. 178 segg.

([47]) Questa spiegazione è dello Schumacher: ci basti rinviare al Menis 1970-72 *cit.* (v. n. 1), pp. 201-205. Già la presenza del simbolo del sacramento eucaristico accanto a quello della Vittoria giustifica il severo giudizio degli autori citati.

([48]) v. l'Appendice 3.

Ma non possiamo qui non ricordare almeno un pensiero del vescovo Cromazio. Parlando dei bambini innocenti, uccisi da Erode, Cromazio ([49]) disse: « Furono lavati nel latte essi, che, essendo ancora lattanti, meritarono di morire per Cristo: furono lavati nel latte, essi, che succhiavano il seno materno e subirono il martirio per Cristo ». E continua: *Martyrium autem baptismum significari* ([50]) *ipse Dominus in Evangelio manifestat cum dicit ad discipulos ita: Adhuc baptismum* ([51]) *habeo baptizari.* L'accostamento di martirio e battesimo è dunque esplicito.

In un altro discorso ([52]) lo stesso Cromazio, nel « mantello scarlatto » con cui il Cristo fu rivestito nella passione e nella « corona di spine » ravvisa sensi misteriosi: il mantello scarlatto designa il *martyrum princeps*; la corona designa il vittorioso, *quia proprie corona victori defertur* e, quanto al cristiano, esso è rivestito di un vestito scarlatto spirituale *cum... trifarie tingatur mysterio Trinitatis*: chiara allusione alle tre immersioni del rito battesimale antico. Anche qui martirio e battesimo, più che associati, sono sovrapposti, fusi insieme.

I SIMBOLI EUCARISTICI

Un'altra difficoltà che si può avanzare contro l'interpretazione proposta è la presenza nel quadro musivo dei simboli eucaristici. Ora questa, se non c'inganniamo, non solo non è una difficoltà, ma forse è un argomento in favore.

([49]) Cromazio, *Serm.* 14,2; ed. cit. del LEMARIÉ, « S.Ch. 154 », I, 240-42.

([50]) Così ha l'edizione, dove vi si attenderebbe *significare*: scorrettezza strana in Cromazio. A meno che davanti a *martyrium* non sia caduto un *Per*; il soggetto della proposizione infinitiva sarebbe allora *baptismum*: *Per martyrium autem baptismum significari...* ecc.

([51]) Nelle edizioni della Bibbia Volgata si legge *Baptismo*; ma c'è la variante *Baptisma*, accusativo.

([52]) *Serm.* 19,1 segg. in « S.Ch. 164 », II, p. 18, 22.

Si potrebbe argomentare in linea di principio, partendo dal presupposto che col linguaggio dei simboli l'arte cristiana in genere, e certamente anche questa mirabile composizione musiva dell'aula teodoriana, fa eco all'insegnamento cristiano. Il battezzato ha vinto le passioni, il peccato, lo spirito del mondo, la *natura... serpentium* (*Giac.* 3,7); è uscito dall'accidia tenebrosa del ranocchio nel fondo stagnante, o della pigra *tardigrada testudo* nell'ombra di morte e ha vinto un *bonum certamen* (2 *Tim.* 3,37). Il primo premio del vittorioso sarà l'ammissione alla mensa eucaristica, al « pane dei forti », *frumentum electorum* ([53]). Colui che apre la porta, dice il Cristo vittorioso dell'Apocalisse, *coenabo cum illo et ipse mecum: qui vicerit, dabo ei sedere mecum.* (*Apoc.* 3,21).

Ma possiamo rilevare un argomento di natura storica, a dimostrazione dell'intima unione che la Chiesa antica sentiva tra il sacramento della iniziazione cristiana nel Battesimo e quello della crescita nella vita spirituale con l'Eucaristia.

Battesimo ed Eucaristia nell'Oriente cristiano

E' noto, ad esempio, che teoria e prassi nelle Chiese d'Oriente comportano non solo l'intima unione del senso dottrinale dei due sacramenti, ma anche la loro somministrazione, in un atto solo, ai battezzati, anche bambini. Il battezzato, dopo il battesimo, riceve anche il sacro crisma e successivamente l'Eucaristia; se è un bambino qualche goccia del vino eucaristico, che è l'unico modo con cui un bambino può ricevere le sacre specie ([54]). La concezione unitaria dei due sommi mezzi della santificazione cristiana, battesimo ed eucaristia, non potrebbe essere espressa in modo migliore, che con questa usanza rituale,

([53]) Espressione dell'Antico Testamento (*Zacc.* 8,17), che nella patristica ebbe frequenti applicazioni all'Eucaristia.

([54]) Cf. Eudokimos, *Ortodossia*, Torino 1958, p. 171.

tutt'ora praticata nelle chiese orientali. A questo proposito, possiamo ricordare un episodio significativo. Dopo gli incontri tra Chiese d'Oriente e d'Occidente nei concilii della fine del sec. XIII e principio del XIV (concilio di Vienna 1311-12) le questioni delle differenze tra le due parti della cristianità rimasero in discussione tra teologi e ricercatori. Alcuni occidentali, mossi da uno zelo che è poco chiamare indiscreto (perché non solo agirono senza alcun mandato ufficiale, ma con sentimenti copertamente ostili), si diedero a fare inchieste tra gli Armeni separati, intorno alle loro dottrine. Il risultato fu una raccolta di 117 « errori » che gli Armeni avrebbero professato, raccolta che fu pubblicata nel 1341 al tempo di Papa Benedetto XII. Lo scritto è intitolato *Libellus « Cum dudum » ad Armenios* e provocò proteste da parte armena e la condanna della Chiesa cattolica. Ciò che ora ci importa notare è che, al n. 58, si attribuiva agli armeni la teoria che, perché il battesimo sia valido si richiedono le tre cose: acqua, crisma ed eucaristia; e che se si battezza, sia pure con la formula giusta, ma non si fa l'unzione, e non si somministra *anche l'eucaristia,* il battesimo non vale ([55]). Prescindiamo ora dalla questione della verità o meno di questa dottrina e della sua ortodossia: sta il fatto che nelle antiche venerande chiese orientali la realtà dei due sacramenti è concepita in modo intimamente unitario.

Aquileia e l'Oriente

Si può porre la questione sull'eventuale collegamento delle idee dei sacri pastori di Aquileia e anche (perché no?) degli artisti, per esempio, quello che fece il nostro mosaico della Vittoria, con credenze e pratiche dell'Oriente: il discorso andrebbe lontano. Ma sia lecito rilevare qui un particolare: qualsiasi com-

([55]) Denzinger - Schömmetzer, *Enchiridion symbolorum et definitionum,* n. 1016.

mento, anche a livello divulgativo, dell'Evangelo di Giovanni, nota che questo evangelista, riferendo i detti di Gesù, usando egli stesso immagini e sottolineando allusivamente dei fatti, dà uno sviluppo ricchissimo alla dottrina sia sul Battesimo e sia sull'Eucaristia; dottrina che è quella della Chiesa. Ora, ci sono motivi, che il tempo qui non consente di sviluppare, per ritenere che la Chiesa d'Aquileia, o più precisamente la sua liturgia, ha una particolare ispirazione giovannea ([56]).

I pensieri che il linguaggio letterario e quello figurativo suggeriscono sul battesimo sono tra i più elevati della teologia cristiana. Essi sono profondamente radicati nella mentalità del tempo che li ha prodotti e rispondono alle sue usanze. Consapevole del valore della palma e corona di vittoria che il nuovo adepto conseguiva, la Chiesa dava ai « competitori » l'opportuno aiuto a prepararsi con regolari istruzioni e negli *scrutinia* sceglieva quelli che erano arrivati. Divenuto il cristianesimo religione di tutto il mondo romano, lentamente, accanto agli adulti, furono ammessi al battesimo ragazzi e bambini. Il bambino nasceva in ambiente cristiano: dalla vita familiare e dalla pratica religiosa comune egli riceveva l'avvio a quella vita che la perfezione cristiana richiedeva da lui. Per questo decaddero dall'uso il *catecumenato,* gli *scrutinia,* la promozione al grado dei *competentes.*

Un secolo dopo i fatti che abbiamo rievocato, il « Varrone cristiano » Isidoro, diligente raccoglitore della terminologia sorpassata, faceva l'annotazione che abbiamo ricordato ([57]): *Post catechumenos secundus competentium gradus est.*

([56]) Il ricordato binomio: battesimo di sangue e acqua; una festa del calendario di Aquileia, di cui dirò in un'altra occasione. V. anche « Aquileia e l'Alto Adriatico » 1972, p. 115.

([57]) *De eccl. off.* 2,22,1; PL. 83.

L'ALTARE

Quanto ho detto acquisterebbe anche maggiore evidenza, se considerassimo il luogo in cui l'altare portatile, la mensa (*tràpeza,* come tuttora correntemente si dice nel rito greco-bizantino), per la celebrazione eucaristica era posata in mezzo al riquadro del pavimento in cui è figurata la Vittoria. Il sepolcreto delle reliquie dei martiri sulla tavola dell'altare e la Vittoria nel mosaico sottostante; intorno la teoria degli offerenti, che è ben naturale fosse figurata intorno all'altare, posato qui, e non là, nella zona del mosaico del mare, dove tra il clero sedeva sulla cattedra il rappresentante di Cristo nella Chiesa visibile, il detentore della pienezza dei poteri carismatici, il vescovo. Ma questo è un problema che, a parte la competenza, resta fuori del tema qui preso a trattare.

APPENDICE - 1

« *Electi* » e « *competentes* ». Mentre la parola *competentes* ha le radici in una concezione atletica, quasi diremmo eroica, della professione cristiana, deriva, cioè, dall'impiego di un termine che esprimeva un certo valore della vita civile, per esprimere un valore dell'idea cristiana della vita, la parola *electi* che si usava a Roma deriva probabilmente dalla teologia biblica, specialmente di San Paolo e San Pietro. Si può osservare che gli *electi* erano i catecumeni risultati preparati negli *scrutinia:* sembrerebbe ovvio un'idea a carattere amministrativo: i catecumeni che risultavano preparati erano « promossi, scelti », per il sacramento. E' possibile che il senso familiare della parola sia stato operante nella sua scelta per l'uso sacro; ma non si può non tenere presente il fatto che *electus, electi* è un termine di così vasto impiego nella Bibbia, specialmente negli scritti apostolici e carico di un significato così vicino al pensiero che soggiace al Battesimo nella sua istituzione, e amministrazione, e nelle conseguenze e impegni che implica per il cristiano, che è vano pensare che esso non abbia influito nella costituzione della terminologia da parte della Chiesa antica, satura di pensiero, immagini, parole bibliche.

Electus designa l'uomo che, battezzato « nel nome » delle tre persone divine, diventa speciale proprietà (*Luc.* 18,7) di Dio, che lo ha scelto (*Rom.* 8,23), predestinato, eletto (*Col.* 3,12) a essere tale.

A monte di queste nozioni è quella dell'elezione di Israele nell'Antico Testamento, che è già un concetto « comunitario », esteso e precisato, nel pensiero degli Apostoli, in quello dell'elezione degli uomini alla Chiesa cristiana. Un lungo tratto al principio della lettera di San Paolo agli Efesini (*Ef.* 1,3-12) esprime questa nozione in una sintesi ricchissima di connessioni teologiche, anzitutto il pensiero di sfondo della predestinazione eterna da parte di Dio (*Ef.* 1,4; 3,11; *Rom.* 9,11. 15; cfr. *Matt.* 20,23). In tutte le applicazioni il senso rimane comunitario, o meglio ecclesiale: gli « eletti » sono « i cristiani » semplicemente (*Rom.* 16,13; 2 *Tim.* 2,10; *1 Piet.* 1,1), o complessivamente la Chiesa (*Rom.* 11,7); secondo Pietro (*1 Piet.* 2,9) i chiamati dalle « tenebre » a costituire « un popolo santo ». Alla chiamata l'uomo dà la risposta sollecitando di ottenere il battesimo. Anche questa parola, pregna di pensiero cristiano, rappresenta al vivo il senso della fede, quale lo intesero i nostri antenati.

APPENDICE - 2

Il verbo « competere ». Nei lessici si trova indicato l'uso di questo verbo col dativo per esprimere la nozione di « appartenere a... », e quindi « spettare, toccare a ». In questo uso il verbo si trova anche nella Bibbia latina: *Tibi competit hereditas* (*Gen.* 32,8) ([58]).

Il participio *competens* ebbe un'applicazione nel linguaggio matematico: « cosa conveniente, conforme » e quindi « analogia, proporzione » ([59]). Anche questo concetto ebbe applicazioni nel linguaggio amministrativo ([60]).

([58]) Cf. anche Quintil. 14,1,17.

([59]) Chalcidius (sec. III-IV), *Commentarius in Platonis Timaeum,* ediz. Wrobel 1876: opera non originale, ma abbastanza diffusa alla fine dell'età imperiale; Favonius Eulogius (inizio del sec. V), *Disputatio*, ed. Holder, Lipsia 1901, p. 21.

([60]) *Competens*: « cosa connessa con un'altra », per qualche relazione comune: Flavio Giuseppe, *C. Ap.* 2,74; *Novellae, Instit.* 134,1.

A questa idea di « convenienza » si è presto e ovviamente associato quella di capacità, perizia, abilità; come si legge, p. es., nella benedizione liturgica del sacerdote al diacono, che stava per andare a leggere solennemente, e spiegare, l'Evangelo: *ut digne et competenter annunties Evangelium* (*Ordo Missae* del rito romano). Sembra questo il senso della parola in una frase di Rufino. Spiegando il testo biblico *Candidi dentes eius super lac* (*Gen.* 49,12) Rufino scrive: *Aptissime sane etiam candidos dentes eius dicit. Omnes enim qui perfecti sunt et qui scripturarum cibos dignis et competetibus interpretationibus explanantes, subtilem et minutum intellectum... Ecclesiae corpori subministrant, candidi debent esse et puri (De benedictionibus Patriarcharum* I, 10 (« Corp. Christ. » 20, p. 199).

Un problema diverso è quello dei termini con cui la « competenza » nel senso nostro era espresso nei classici, su cui v. Sandulescu, *« Hêrdoi tis ». Sull'idea della competenza nei classici* in « Atene e Roma » 13, 1968, 26-29.

APPENDICE - 3

Sulla concorrenza dei concetti di martirio e battesimo vedi già nell'Evangelo il testo di Mc. 10, 35-40, i riferimenti paralleli e i commentatori. Ai vittoriosi del martirio è dedicata l'esaltazione dell'Apocalisse dei *signati, amicti stolis albis et palmae in manibus eorum* (*Apoc.* 7,9). Essi *neque esurient, neque sitient amplius... quoniam Agnus... deducet eos ad fontes aquarum* (*Apoc.* 7, 16-17). Ma questo vale per tutti i battezzati, e l'allusione alle *stolae albae* e al *fons aquarum* lo indica bene.

La terminologia del martirio come lotta e vittoria nei testi liturgici è diligentemente raccolta da A. Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques,* Turnhout s. a. (= 1965?), capitolo sul culto dei martiri, specialmente § 110: *agon, agonis stadium, certari, certamen, pugna, pugnare, pugnatores, congredi, compressio, athleta, triumphare, triumphus, vincere, victor, victoria, victrix anima, invictus, superare, intrepidus, corona, coronatus, laurea, palma, tropaeum, trophaeum,* ecc. Quanto ai Santi Padri, non sarebbe difficile raccogliere un manipolo di testi, in cui la corona e la palma sono in accompagnamento con il parallelismo della testimonianza del

sangue e dell'acqua e la vittoria della fede, « che vince il mondo » (1 *Giov.,* 5,4). Non sarà inutile ricordare che a queste testimonianze si potrebbero aggiungere tutte quelle in cui l'immagine di Cristo « trionfatore » è collegata direttamente alla Passione, oltre che (o forse: più ancora che) ai fatti del periodo della Risurrezione-Ascensione; a proposito di Cromazio di Aquileia questo pensiero è bene rilevato da S. Tavano, *In margine all'omelia XV di Cromazio d'Aquileia* in « Studi goriziani », vol. 36, 1964, estratto, pag. 5-6.

Studi esegetici e storico-teologici: G. Delling, *Bâptisma Baptisthênai* in « Nov. Test. » 2, 1958, 92-115; G. Braumann, *Leidenskelch und Todestaufe* (*Mc.* 10, 38 f.) in ZNTW 56, 1965, 178-183; D. Hill, *The Request of Zebedee' son and the Johannine theme* in NTS 13, 1966-67, 281-85 (la vittoria passa per la lotta = morte); A. Feuillet, *La coupe et le baptême de la Passion* in RB 74, 1967, 356-391; R. Jacob, *Le martyre, épanouissement du sacerdoce des chrétiens dans la littérature patristique jusqu'en 238* in « Mél. Sc. Rel. » 24, 1967, 76-79.

Raffaella Farioli

STRUTTURA DEI MOSAICI GEOMETRICI

Lo studio del mosaico pavimentale incentrato sulla partizione geometrica di linee che presiede ai vari motivi, sulle combinazioni di figure, non si limita solamente ad una lettura più chiara di determinate tematiche (1), in quanto strutturate da quella determinata combinazione di linee, ma ha un carattere più complesso.

Tiene conto globalmente della superficie (2) in quanto rivestita da una decorazione, intesa questa nella sua struttura essenziale.

Mette in evidenza l'idea geometrica informatrice, corrispondente ad una visione culturale astratta, cui si confà l'espressione

(1) Per il lessico relativo alle forme geometriche, vd. *Répertoire graphique du décor géometrique dans la mosaïque antique,* in « Bull. AIEMA », 4, Paris 1973: la terminologia che descrive la composizione delle figure tiene conto degli elementi costitutivi chiarendone i vari rapporti e propone così una « lettura » che non si presta ad equivoci. Negli schemi non si tiene conto della intelaiatura delle linee che presiedono alle varie combinazioni di figure e di conseguenza dei rapporti proporzionali. Per dare il giusto peso a questo tessuto geometrico partizionale che è un sottinteso indispensabile alla costruzione delle figure e ai loro proporzionamenti, nel caso dello schema n. 374, p. 71 che si riscontra anche ad Aquileia (vd. qui la mia fig. 5), preferisco mantenere la mia definizione « serie di ottagoni irraggianti figure geometriche (quadrati e losanghe) di collegamento » perché la costruzione di tali figure si basa su un'intelaiatura di linee che si irraggiano dagli ottagoni regolari costruiti tramite il cerchio.

(2) Per questi concetti, vd. I. LAVIN, *The Huntig Mosaics of Antioch and their Sources. A Study of compositional Principles in the Developement of Early maediaeval Style,* in « Dumbarton Oaks Papers », 1963, pp. 182, ss.; E. KITZINGER, in « La Mosaïque gréco-romaine », Paris 1965, pp. 342, ss.

antinaturalistica del rivestimento bidimensionale: le figure sovrapposte al fondo consistente del pavimento — che non è spazio illusionistico, ma piano di colore — lo spezzettano in altre unità, moltiplicando l'articolazione ritmica delle figure che si svolgono all'infinito.

L'idea spaziale geometrica che si precisa generalmente nel V sec. in ambito cristiano, è di uno spazio senza punti di riferimento: idea che per esprimersi, deve ricorrere a leggi numeriche, a « geometria e musica » a ripetizioni, opposizioni di motivi, che, governati da tali leggi, si svolgono necessaramente all'infinito, senza principio nè fine.

Oltre a chiarire questo aspetto culturale anorganico, la lettura in chiave geometrica, vista in un riferimento più generale alla impaginazione dei motivi e alla loro collocazione, illumina anche sul rapporto che le varie stesure musive hanno con l'articolazione dell'edificio di culto e con l'uomo che percorre tali spazi o che vi sosta [3].

Ma su quest'ultimo punto, mi soffermerò in seguito.

Il tenere conto della trama geometrica di linee che sta alla base delle figure che compongono il mosaico, ci consente altresì di individuare determinati proporzionamenti e determinate unità di misura.

Basandomi su questi giuochi di linee necessari per la costruzione delle figure geometriche, per quanto riguarda i mosaici pavimentali originali del S. Vitale di Ravenna ho constatato la presenza di un'unità di misura pari a cm 32,4, un probabile piede bizantino, unità di misura che era già stata messa in evidenza dal De Angelis d'Ossat per gli alzati e la pianta dell'edificio [4]. Inoltre, sempre dalla lettura in chiave geometrica dei

[3] Cfr. R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana,* in « Antichità, Archeologia, Storia dell'Arte, Università di Pisa », Longo Ed., Ravenna 1975, pp. 25-33.

[4] G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Studi Ravennati,* Ravenna 1962, pp. 50, ss.; R. FARIOLI, *op. cit.,* pp. 127.

mosaici pavimentali di S. Vitale, ho individuato rapporti proporzionali molto complessi, assolutamente nuovi nel campo del mosaico pavimentale ravennate.

Queste constatazioni unite a considerazioni più specifiche sulle figure più o meno complesse che compongono le stesure musive, illuminano a mio parere, sull'ambiente culturale, sui nuovi apporti.

A Ravenna, all'epoca di Teodorico, la presenza di ottagoni regolari — che si realizzano tramite calcoli complessi, con il cerchio — corrispondono a quella predilezione per la geometria, a quella visione colta che ama le composizioni equilibrate e proporzionate, che traspare dalle raccomandazioni di Teodorico all'architetto di corte. Questi — come ci tramanda Cassiodoro [5] — per presiedere degnamente alle varie maestranze deve tenere sempre presenti le lezioni di Archimede e del dotto Metrobio... deve meditare sui lavori di Euclide, deve appropriarsi delle figure geometriche variate all'infinito...

E, in epoca teodoriciana, ripeto, nel nostro campo pavimentale si esprime limpida questa idea geometrica, con figure complesse che implicano un vero e proprio studio della geometria.

Ad Aquileia, nel IV sec. e anche nel V — ad esclusione di casi eccezionali — la situazione geometrica non raggiunge toni così studiati, ma si configura con semplicità, in modo, direi tradizionale. I pavimenti musivi nella loro composizione, si fondano su di un reticolato di linee ortogonali con rapporti a, a, a, oppure a, b, a.

Nella quasi totalità dei casi si riscontra una lettura orizzontale, dettata dalla presenza di episodi naturalistici, che, al pari degli « emblemata » hanno un alto e un basso.

Un'eccezione a questa unica direzionalità, è rappresentata dal pavimento dell'oratorio col B. Pastore e ritratti di offerenti, nel cui tessuto, coesiste, con l'andamento orizzontale, la direzionalità obliqua che, in un certo senso, pare trascurare la individualità degli episodi iconici (dis. 1).

[5] CASSIODORI, *Variae,* VII, 5, 20-30.

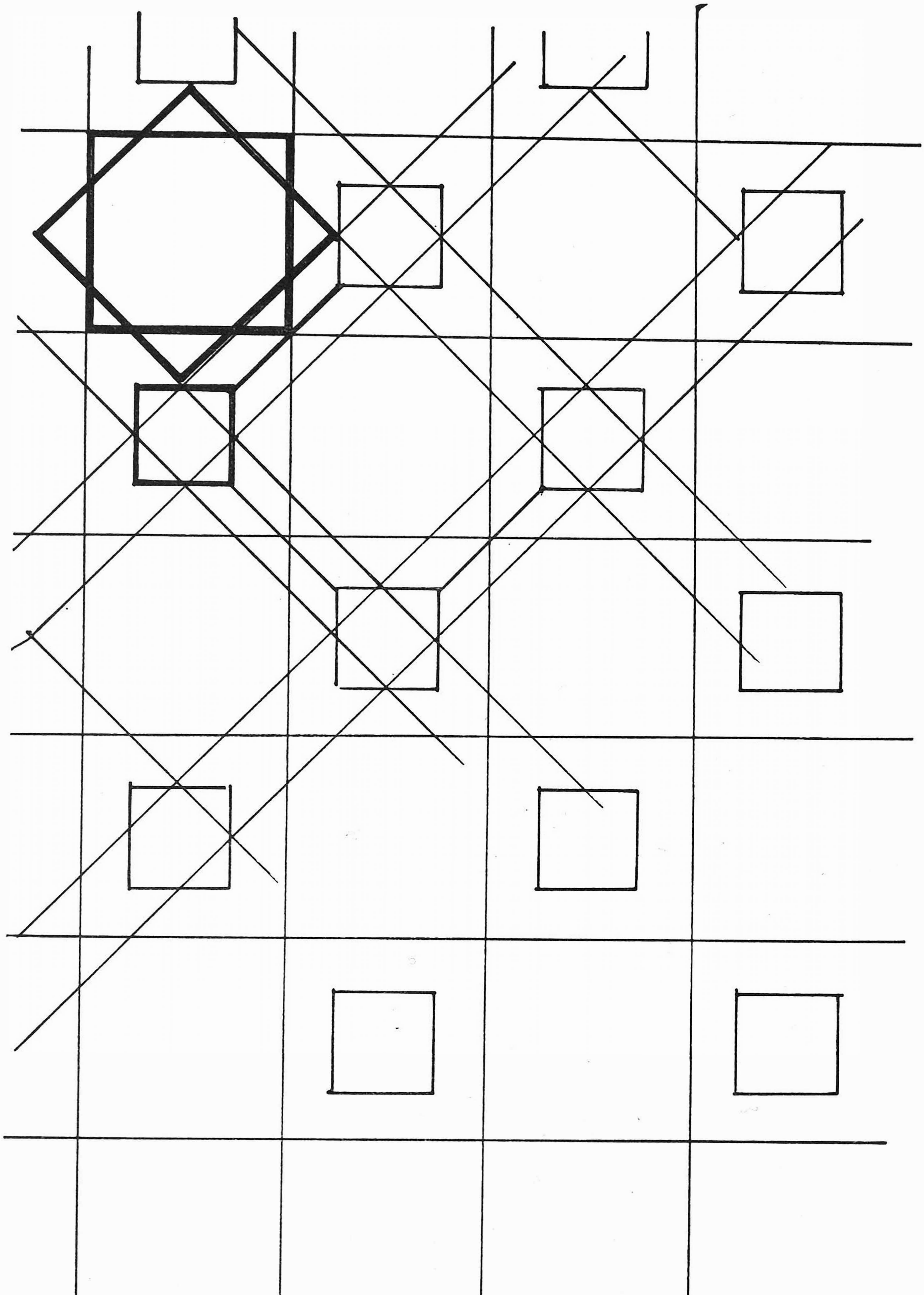


Fig. 1 - Aquileia, Oratorio del Buon Pastore e ritratti di offerenti: schema del mosaico geometrico (*dis. dell'autore*).

Più tardi, tale lettura trasversale, unita a quella orizzontale e verticale sarà caratteristica delle stesure musive, conferendo loro quel carattere dilatante, di continuità in ogni direzione, che risponde perfettamente alla sostanza delle geometrie.

Un esempio emblematico del trionfo dell'idea geometrica è offerto dal mosaico della navata destra della chiesa di S. Maria delle Grazie a Grado. Ma qui siamo già nella seconda metà del V secolo (dis. 2).

* * *

Soffermandoci ora sui primi mosaici cristiani di Aquileia — quelli delle 2 aule di Teodoro — appare chiaro come le geometrie siano totalmente subordinate agli episodi decorativi che sono i veri protagonisti: sono i punti focali degli scomparti geometrici i quali vengono a perdere in tal modo il loro carattere di continuità. Questi episodi, in quanto tali, distraggono lo spettatore dal continuo fluire, da quello che è lo spirito precipuo delle geometrie.

L'idea della continuità propria delle forme geometriche che come tali possono esser continuate all'infinito, e mai completate, anche se non emerge, è tuttavia presente nei vari tappeti delle 2 aule proprio perchè le stesure sono trattate come un tessuto a metraggio che si interrompe per la presenza dei bordi che troncano i vari motivi. Ma l'idea della continuità è sottomessa — come dicevo — ai vari punti focali costituiti dagli episodi iconici.

Anche nel caso del 3° settore della 1.a campata dell'aula S, percorso da motivi geometrici, questi, per la mancanza di un qualsiasi rapporto di alternanza regolato da leggi ritmiche, diventano in un certo modo autonomi e ben individuati.

Nel caso più generale delle presenze naturalistiche, i mosaici delle aule teodoriane, per il chiaro risalto conferito ad ogni elemento animale, vegetale, umano delle varie campiture, rimangono decisamente legati ad un concetto tradizionale di decorazione.

Questi elementi naturalistici, protagonisti sia per la loro individualità iconografica, per l'eventuale significato che adom-

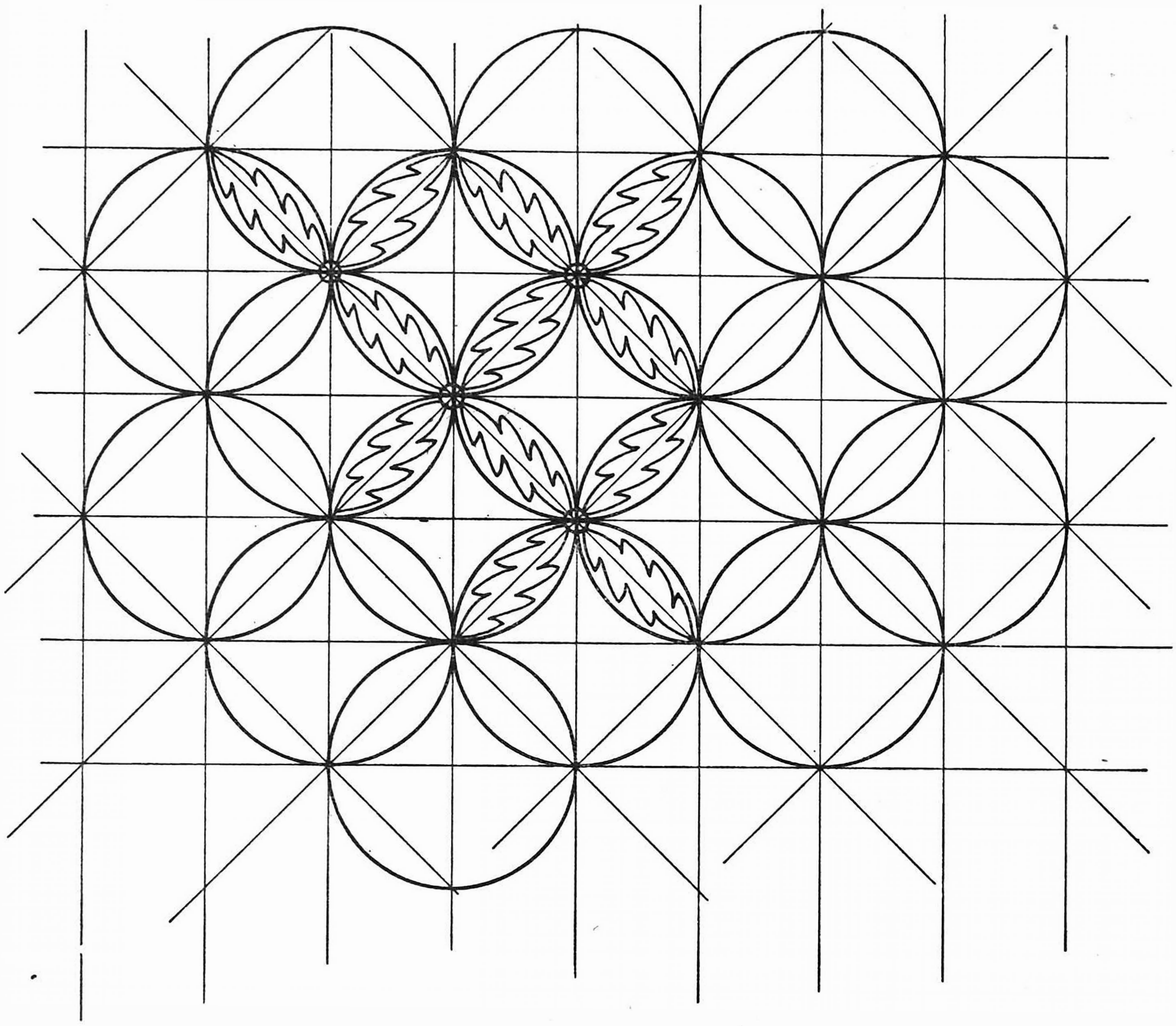


Fig. 2 - Grado, S. Maria delle Grazie: schema del mosaico pavimentale della navata destra (*da R. Farioli, Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*).

brano, o semplicemente per la loro presenza organica, si impongono come punti di sosta sui quali si ferma l'attenzione dello spettatore ed assumono il valore proprio di un « emblema ». Non suggeriscono certo quel rapporto bidimensionale con il fondo consistente, rapporto che prevarrà più tardi nel pieno clima di astrazione geometrica.

Questi episodi vengono a fare parte di un discorso, sia come presenze naturalistiche, sia per il valore tridimensionale che esibiscono anche se in armonia con lo spirito tardoantico, sono rese con colori più inventati che conformi alla natura.

Anche il carattere di questi elementi con un alto e un basso e la loro collocazione nell'ambito del settore musivo, subordinata al punto di vista di chi percorre l'aula — come nell'aula S — o ad un punto di particolare importanza — come nell'aula N — dimostra il loro rapporto con lo spettatore e ribadisce la loro indipendenza dal tessuto ritmico partizionale e da qualsiasi astrazione.

L'aderenza alla concezione tradizionale, ellenistica, della decorazione appare ancora più evidente nei pavimenti musivi degli oratori, nei quali le geometrie hanno la canonica funzione di ampio bordo subordinato all'« emblema » centrale.

Nelle aule teodoriane, dicevo, prevale l'andamento orizzontale della decorazione iconica, che si dispone in conformità ai vari punti di vista, ai percorsi dei fedeli. Solo in connessione con tali percorsi si spiega l'apparente anomalia degli orientamenti dei vari tappeti musivi tra loro divergenti. Questo stretto rapporto con il punto di vista di chi entra e cammina, questa mancanza di un'unica direttrice negli scomparti dell'aula S, accentua quel carattere naturalistico, proprio di un dialogo, che è l'esatta negazione del linguaggio astratto basato sulle pure leggi della sequenza geometrica.

Ma quello che ci interessa ora è di mettere in evidenza oltre all'andamento orizzontale della decorazione, il suo strutturarsi su di un sistema di proporzionamento molto semplice, costituito da un'intelaiatura ortogonale di linee: sistema che rimane predominante ad Aquileia e che del resto è proprio del mondo romano. Con la semplicità dei rapporti proporzionali tra le figure delle intelaiature di base che presiedono a tali schemi, concorda del resto il carattere iconografico tradizionale di queste tematiche.

Il repertorio dei motivi geometrici inoltre è poco variato e perdura nel tempo evolvendosi con un'intonazione decorativa nella quale via via si impone sempre di più una spiccata sensibilità geometrica.

Prendiamo in considerazione alcuni temi per individuare questa tendenza.

Uno schema romano e africano [6] molto diffuso ad Aquileia è quello costituito da una figura base formata da quattro cerchi disposti in quadrato, collegati da ellissoidi o da semicerchi di uguale raggio. Anche in questo caso l'intelaiatura partizionale è un semplice reticolato di quadrati necessari per la costruzione dei cerchi nei punti di intersezione delle linee ortogonali (dis. 3).

Nelle due varianti, questo schema si trova impiegato nelle aule Teodoriane, nella basilica di Monastero, nel mosaico Damiani-Fogar, nel presbiterio della post-teodoriana S e nel portico del battistero antistante.

Il tipo più complesso con ellissi tra i cerchi compare nella terza campata della Teodoriana settentrionale e si ripete in forma più dilatata nei due tappeti della terza campata dell'Aula S [7].

Nei riguardi di questo mosaico dell'Aula N, è già stato messo in evidenza [8] come la parte attualmente in vista (che

[6] Vd. per questi motivi geometrici: M. BLAKE, in « MAAR », 1936, tav. 29,1 (Brescia, Museo) e tav. 30,1 (Cremona, Museo). Per i corrispettivi esempi africani: M. FENDRI, *Mosaïque d'une maison thermale à Djebel Oust,* in « La Mosaïque gréco-romaine », Paris 1963, (1965), pp. 157, ss., fig. 6 e E. MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone,* Paris 1958, p. 40, pannello 17 e fig.a p. 49 e p. 203, a. Vd. inoltre gli esempi ungheresi e sloveni: ST. PAULOVICS, in « Atti IV Congr. Int. A. Cr. », 1940, II, fig. 4 (prima metà del IV sec., mosaico della colonia di Savaria, attuale Szombathèly) e J. KLEMENC, in « AVest », 18, 1967, p. 134, fig. 17 (antica Celeja).

[7] G. BRUSIN, P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e Grado,* Udine 1957, figg. 2-4 (aula Teodoriana N); figg. 39-40 (aula Teodoriana S); fig. 79 (portico battistero post-teodoriano); figg. 5-6 (aula teodoriana N); fig. 30 (aula teodoriana S). Per la post-teodoriana S, vd. L. BERTACCHI, *La basilica postattilana di Aquileia,* in « AN », XLII, 1972, coll. 16, ss. e fig. 2; per la basilica di Monastero e per il mosaico dal fondo Damiani Fogar, vd. L. BERTACCHI, *La basilica di Monastero,* in « A. N. », XXXVI, 1965, coll. 81, ss. e figg. 11, 16, 34.

[8] Per una visione dei problemi relativi alla datazione dei mosaici

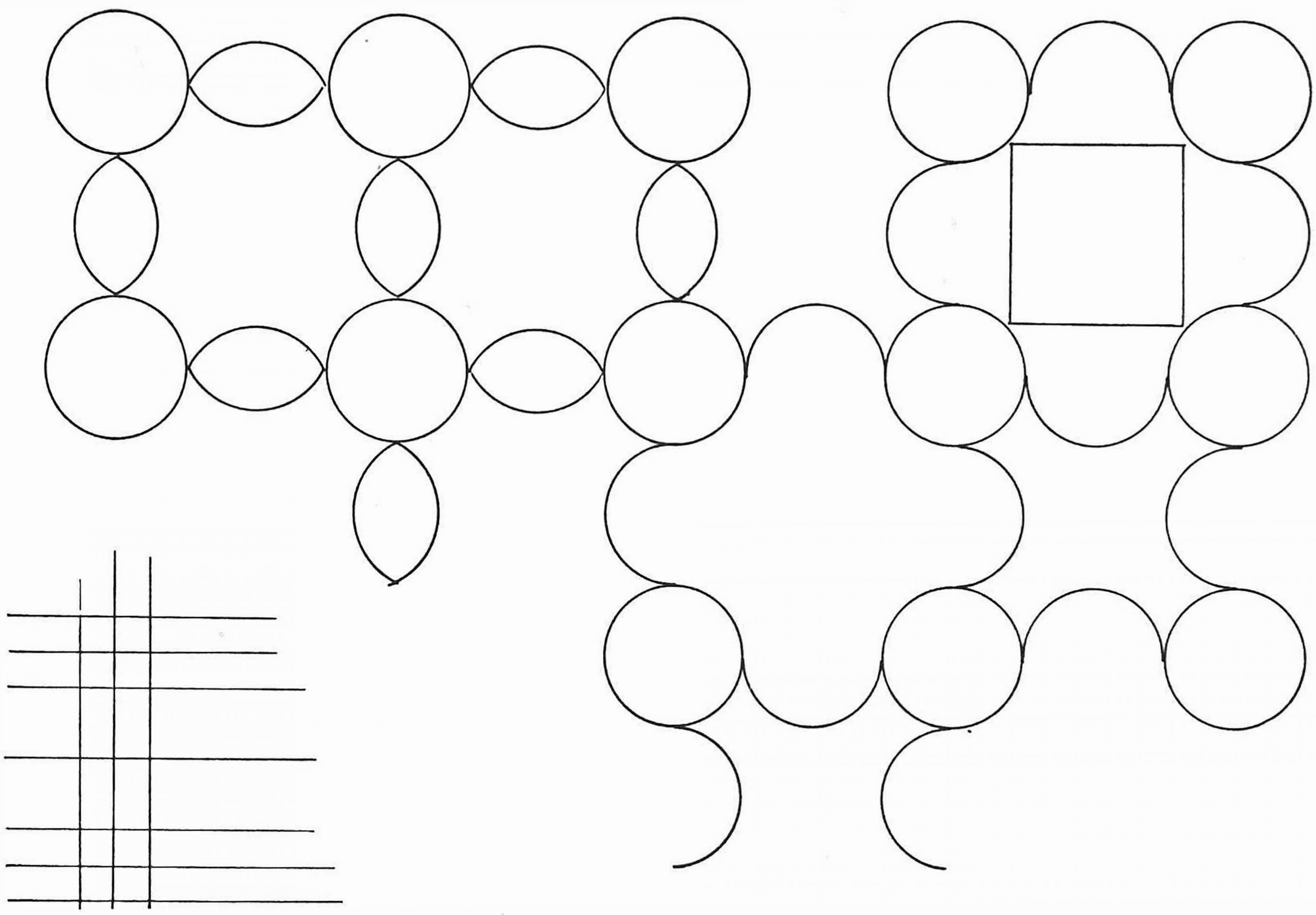


Fig. 3 - Aquileia. Figura formata da quattro cerchi variamente collegati.

stilisticamente, per la resa degli animali deve risalire allo stesso grande maestro al quale si deve la campata adiacente ad Est) sia diverso dalla restante parte meridionale compresa nell'ambito del campanile Popponiano e rimessa in luce nel 1962 dalla Bertacchi ([9]). Quest'ultima parte musiva, per il carattere meno monumentale degli animali e per il maggior spazio libero delle campiture, si apparenta meglio con i due settori citati dell'Aula S, ove le intelaiature geometriche emergono con maggiore evidenza.

Per quanto concerne l'aula N, con la partecipazione di due artisti di livello diverso, si spiegherebbero le divergenze quali-

dell'Aula teodoriana settentrionale e per la relativa bibliografia, vd. G. Bovini, *Antichità cristiane di Aquileia,* Patron ed., Bologna 1972, pp. 98, ss.

([9]) L. Bertacchi, *Il mosaico teodoriano scoperto nell'interno del campanile di Aquileia,* in « A. N. », XXXII-XXXIII, 1961-62, coll. 27, ss.

tative dei due gruppi di mosaici che — per evidenza archeologica ([10]) — si devono ritenere contemporanei.

Nel portico del Battistero ([11]) questa intelaiatura di linee che serviva all'ambientazione delle figure naturalistiche, si risolve in vera e propria astrazione, sia per l'assoluto predominare di episodi ornamentali geometrici, sia per l'inserzione di figure romboidali nelle campiture determinate dai cerchi disposti in quadrato e a loro volta arricchite da decorazioni tutte aniconiche.

Siamo già in pieno clima antinaturalistico, forse più avanzato di quello che pervade i mosaici recentemente rintracciati da Luisa Bertacchi, nel presbiterio della post-teodoriana Sud.

Questi mosaici che si basano su di una variante del motivo ora trattato, e sono costituiti da quattro cerchi disposti in quadrato e collegati da semicerchi di ugual raggio, trovano precedenti partizionali nel pavimento musico della 4.a campata dell'aula teodoriana N e nel 2° tappeto della 1.a campata della teodoriana S ([12]).

([10]) M. Mirabella Roberti, *Considerazioni sulle aule teodoriane di Aquileia,* in « Studi aquileiesi offerti a G. Brusin », Aquileia 1953, pp. 209, ss. e B. Forlati Tamaro, *Ricerche sull'aula teodoriana N e sui battisteri di Aquileia,* in « A. N. », XXXIV, 1963, coll. 85, ss.; G. Bovini, *loc. cit.* A proposito dell'iscrizione CYRIACE VIBAS, aggiunta in un secondo tempo nello scomparto ottagonale con l'ariete nella quarta campata dell'aula N, riprendendo in considerazione l'ipotesi del Mirabella secondo il quale tale iscrizione si riferirebbe al « maestro mosaicista » o « all'architetto », si potrebbe spiegare la divergenza stilistica dei mosaici rintracciati nell'area del campanile popponiano, con la morte improvvisa di questo grande maestro, al quale si è voluto tributare un'acclamazione in un posto d'onore, tra i mosaici che aveva realizzato. L'acclamazione al « Magister » non è infrequente; vd. per questo l'epigrafe di Breviglieri: M. Guarducci, *Nota epigrafica,* in G. De Angelis D'Ossat, R. Farioli, *Il complesso paleocristiano di Breviglieri,* in « Quaderni di Archeologia della Libia », ed. Bretschneider (in corso di stampa).

([11]) G. Brusin, P. L. Zovatto, *op. cit.,* fig. 79 (mosaico del portico del battistero).

([12]) L. Bertacchi, *art. cit.,* 1972, fig. 2; G. Brusin, P. L. Zovatto, *op. cit.,* fig. 5 (quarta campata Teodoriana N); fig. 30 (secondo tappeto della prima campata della Teodoriana S).

In quest'ultimo, forse proprio per la sua funzione di bordo all'emblema con la lotta tra il gallo e la tartaruga ([13]), emerge già una disposizione ritmica nei se pur fantasiosi elementi di riempitivo, che si ripetono, si moltiplicano e si oppongono nelle varie campiture, in ossequio a quelle leggi geometriche di cui ho parlato.

Un'ulteriore fase di passaggio in senso decisamente aniconico si ha nel pannello analogo della 6.a campata della basilica di Monastero e nel già citato mosaico presbiterale della post-teodoriana Sud ove, prevale la compattezza geometrica degli elementi, ribadita dalla sottolineatura dentellata delle figure quadriconche e dalla severa e monotona alternanza degli episodi decorativi.

Un'intonazione ancora più serrata e un vero e proprio senso di « horror vacui » pervadono con i loro contrasti cromatici le identiche geometrie di un tratto del tappeto Damiani-Fogar conservato a Monastero ([14]).

Mi sono soffermata volutamente su questo schema sia per dimostrare la vitalità nel tempo che per mettere in evidenza la trasformazione del tessuto che infine si risolve in organizzazione compositiva di motivi astratti, totalmente geometrici.

Dagli episodi-protagonisti della 4.a campata della teodoriana N, dagli ornamenti eleganti e spaziati che emergono sulle geometrie inconsistenti, si passa gradatamente ad un vero e proprio aniconismo, ad un'incalzante invasione di motivi astratti che si adattano ad occupare tutti gli spazi geometrici, ormai privi di quel respiro che caratterizzava i mosaici teodoriani.

Questi episodi sono in perfetto accordo con il carattere geometrico del tessuto che non presenta alcun punto di riferimento, ma si risolve secondo la sua sostanza, in continuità.

([13]) Per il Tavano (*Aquileia Cristiana,* Udine 1972, p. 50) il pannello con la lotta tra il gallo e la tartaruga dell'aula S deve considerarsi inserito in un secondo tempo. Non mi pare che questa tesi possa essere sostenuta da un punto di vista tecnico.

Questa evoluzione in senso geometrico che si precisa nel tempo si riscontra ovunque.

Mi soffermo ora su di un altro schema, anch'esso molto diffuso ad Aquileia e basato, al pari del precedente, su di una intelaiatura di linee ortogonali.

Si tratta della decorazione ad ottagoni irregolari, o tangenti tra loro, o in combinazione con rettangoli, con croci e quadrati o solamente con croci (dis. 4).

Il tipo determinato da serie sfalsate di ottagoni e croci greche che negli spazi di risulta reca figure di esagoni schiacciati, che compare nella 2.a campata dell'aula Nord, esprime, nonostante la ripetizione dei riempitivi nelle croci e negli esagoni, un carattere autonomo dalla severa partitura geometrica dovuto alla presenza di animali e di elementi vegetali che interrompono la successione degli ottagoni. Lo stesso carattere tradizionale presenta il 1° tappeto della 1.a campata dell'aula S [15].

Questa composizione con ottagoni e croci che si riscontra in forma stringatamente geometrica in Oriente, nel palazzo di Diocleziano a Spalato, in una volta del mausoleo di Costantina, ha un'ampia diffusione soprattutto nel IV secolo.

Negli esempi delle aule teodoriane tale decorazione assume, in confronto con i mosaici ricordati, un carattere più arioso, dovuto oltre che alla dilatazione dei motivi, in gran parte anche alla presenza degli spaziati riempitivi floreali degli esagoni, ornamento che predomina ad Aquileia: si trova infatti anche nelle figure elissoidali di altri scomparti musivi delle due aule, nel mosaico del portico del battistero postteodoriano dove il fiore, per la sua datazione più recente, è interpretato in modo più schematico e appesantito.

Un ulteriore sviluppo in senso geometrico dello schema con

([14]) L. Bertacchi, *art. cit.,* 1965, figg. 11 e 34 e Id., 1972, col. 41 e fig. 2.

([15]) G. Brusin, P. L. Zovatto, *op. cit.,* fig. 16 (seconda campata Aula N) e fig. 28 (primo tappeto della prima campata dell'Aula S).


Fig. 4 - Aquileia. Schemi pavimentali a quadrati, ottagoni e croci (*disegno dell'autore*).

ottagoni e croci, sviluppo che si riscontra già con un intento direzionale trasversale nel pavimento dell'oratorio con la scena di pesca, appare nei due tappeti (merid. e sett.) delle prime due campate della basilica di Monastero ([16]). In questi il motivo floreale degli esagoni appare molto schematizzato e ridotto ad una semplice croce latina al pari dell'analogo mosaico della basilica di Piazza Vittoria a Grado ([17]).

A Monastero il carattere severamente geometrico è accentuato da un'ulteriore incorniciatura che sottolinea la forma esagonale della campitura e che in un certo modo soffoca il motivo crociato.

Dalle due tematiche geometriche esaminate, ci siamo resi conto oltre che del loro persistere nel tempo, della trasformazione che via via subiscono.

Si può concludere che la scuola di Aquileia verso gli inizi del V sec. — epoca con tutta probabilità corrispondente alla 1.a fase della basilica di Monastero — abbandona quell'atteggiamento di indipendenza dal tessuto geometrico che i mosaici delle aule teodoriane esibivano con la varietà di disposizione e la fantasia degli episodi naturalistici. Si nota inoltre come tali episodi col tempo siano soppiantati da ornamenti impersonali e astratti — in quanto geometrici e in quanto moltiplicati — e si sottomettano all'andamento obbligatorio delle stesure partizionali.

Questa invadenza sempre maggiore degli ornamenti aniconici che si connaturano con le geometrie appare molto evidente nello stesso edificio di Monastero, dal confronto delle sue fasi pavimentali. Anche i mosaici più tardi non rinunciano a quell'espressione festosa del colore che è tipica di Aquileia, colore che anzi si ispessisce a pervadere i vari motivi del tessuto geometrico che in tal modo viene ad acquistare maggior corpo.

Mentre, al confronto con i primi mosaici di Monastero,

([16]) P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie,* Udine 1963, fig. 120 (oratorio con la scena di pesca); L. BERTACCHI, *art. cit.,* 1965, fig. 26.

([17]) P. L. ZOVATTO, *op. cit.,* fig. 160.

quelli della post-teodoriana Nord ([18]), per il tono spento e per il loro carattere grafico determinato dal segno sottile, mi pare debbano essere considerati a sè stanti. La loro scarsa policromia unita al fare spaziato delle campiture geometriche che accolgono esili ornamenti sono tutti caratteri che trovano confronti stilistici più convincenti in Oriente. La stessa contestazione si può fare per l'uso di determinate tematiche che sono diffusissime nella parte orientale dell'Impero: come il motivo costituito da un leggero tracciato a rombi spaziati che accolgono un fiorellino a croce, come quello, pure ad andamento trasversale, ad ottagoni intersecantisi ([19]).

Queste figure che nella loro combinazione formano un rombo campito da un fiore analogo al precedente e 4 esagoni tangenti ornati da un motivo cruciforme, mi pare per di più che non siano ripetute nel repertorio locale, nel quale invece prevalgono i temi ad ottagoni di cui ho già parlato.

Ad una sensibilità ornamentale diversa che qui si esprime,

([18]) G. Brusin, P. L. Zovatto, *op. cit.,* figg. 61-63.

([19]) Per la diffusione in Oriente del primo motivo, cfr. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavement,* Princeton 1942, II, tavv. XXXI, a; XXXVII, a; XCIII, b; LXXI, b; CIII, b; CXV, b; M. Chehab, *Mosaïques du Liban,* « Bull. Musée de Beyrouth », XV, Paris 1959, II, tavv. IV, VI, VII, LXII, LXVI-XVIII, XXI, CV, CVI, CXI; la documentazione di questo motivo in Oriente nel V e nel VI sec. continua cospicua. Per i confronti orientali del motivo ad ottagoni intersecantisi: A. M. Scneider, *Brotvermehrungskirche von Et-Tabga am Genezarethsee,* Paderborn 1934, tavv. 27-28; S. J. Saller, *Excavation at Bethany* (1949-53), Jerusalem 1957, tav. 19, a; P. V. Corbo, *Gli scavi di Kh. Siyar el-Ghouan,* Jerusalem 1955, tav. 47, fig. 151; M. Chehab, *op. cit. II,* tavv. LII, CXI; S. J. Saller, *The Memorial of Mount Nebo,* Jerusalem 1941, II, tavv. 47; 96, 1; 103, 2; M. Avi-Yonah, in « Quarterly Departement of Antiquities Palästina », V, 1936, tavv. XVII; U. Lux, in « ZPalVer. », 83, 1965, tav. 2; Id., *ibd.,* 84, 1968, tav. 27, d e p. 123, n. 42 (confronti); J. Ch. Balty, K. Chehade, W. van Rengen, *Mosaïques de l'église de Herbet Muqa. Fouilles d'Apamée de Syrie,* 4, Bruxelles 1964, tavv. XIII-XIV; O. Meinardus, in « Bull. Arch. Copte », 18, 1965-66, pp. 181, ss. tav. VI; B. Bagatti, *Gli scavi di Nazareth,* I, Gerusalemme 1967, fig. 52.

credo che si debba attribuire anche l'introduzione di una tematica più studiata, indice di una cultura geometrica più complessa, che non traspare nè nelle aule teodoriane nè negli oratori: alludo al tema degli ottagoni regolari irraggianti figure di quadrati e losanghe di collegamento ([20]) che devono essere evidenziate tramite un complesso reticolato di linee diagonali incentrate negli ottagoni, per la cui realizzazione è necessaria la calcolata suddivisione del cerchio (dis. 5). Anche gli ottagoni regolari di Monastero ([21]), collocati per punta, al pari di quelli diffusissimi in tutto l'Oriente, è probabile che si possano riferire alla presenza di oblatori orientali, cui tali motivi erano famigliari.

Nei pavimenti musivi teodoriani, come negli oratori — come già ho precisato — gli ottagoni sono sempre irregolari e costruiti in modo semplicissimo, tramite un reticolato di linee ortogonali.

Oltre all'uso, nella post-teodoriana Nord, di motivi particolarmente in voga in Oriente e alla intonazione stilistica dei mosaici che non mi sembra peculiare di Aquileia, vorrei sottolineare anche un altro carattere che distingue questa basilica post-teodoriana Nord dagli altri edifici aquileiesi: la diversa concezione decorativa che qui assume il mosaico in riferimento all'articolazione ecclesiale. Le stesure pavimentali si configurano infatti — a differenza di quanto accade anche a Monastero — sulla stessa linea che si riscontra nella maggior parte degli edifici del mondo cristiano nei quali si manifesta appunto una logica nella

([20]) Un precedente romano di questo schema è documentato anche ad Aquileia e proviene dalle grandi Terme (B. FORLATI TAMARO, in « Aquileia chiama », VII, 1960, p. 6, fig. 5). Cfr. inoltre M. BLAKE, in « MAAR », 1930, tav. 23, 4 (Pompei); K. PARLASCA, *op. cit.,* tav. 42 (Treviri, età severiana). Per l'Oriente, vd. i mosaici del Museo di Efeso, del Museo dei Mosaici di Istanbul e di Antiochia (D. LEVI, *op. cit.,* tavv. XLVI, b; LXXXII, a; CXI, a; CXXV, a) del Libano (M. CHEHAB, *op. cit.,* tavv. XXIII). Lo schema perdura in Oriente (cfr. CHEHAB, tav. XCVIII); H. C. KAELING, *Gerasa, City of Decapolis;* New Haven 1938, tavv. LXXVIII; LXXXIII). Per Ravenna, vd. R. FARIOLI, *op. cit.,* p. 66 e ultimi confronti alle note 70-71.

([21]) L. BERTACCHI, *art. cit.,* 1965, fig. 28.

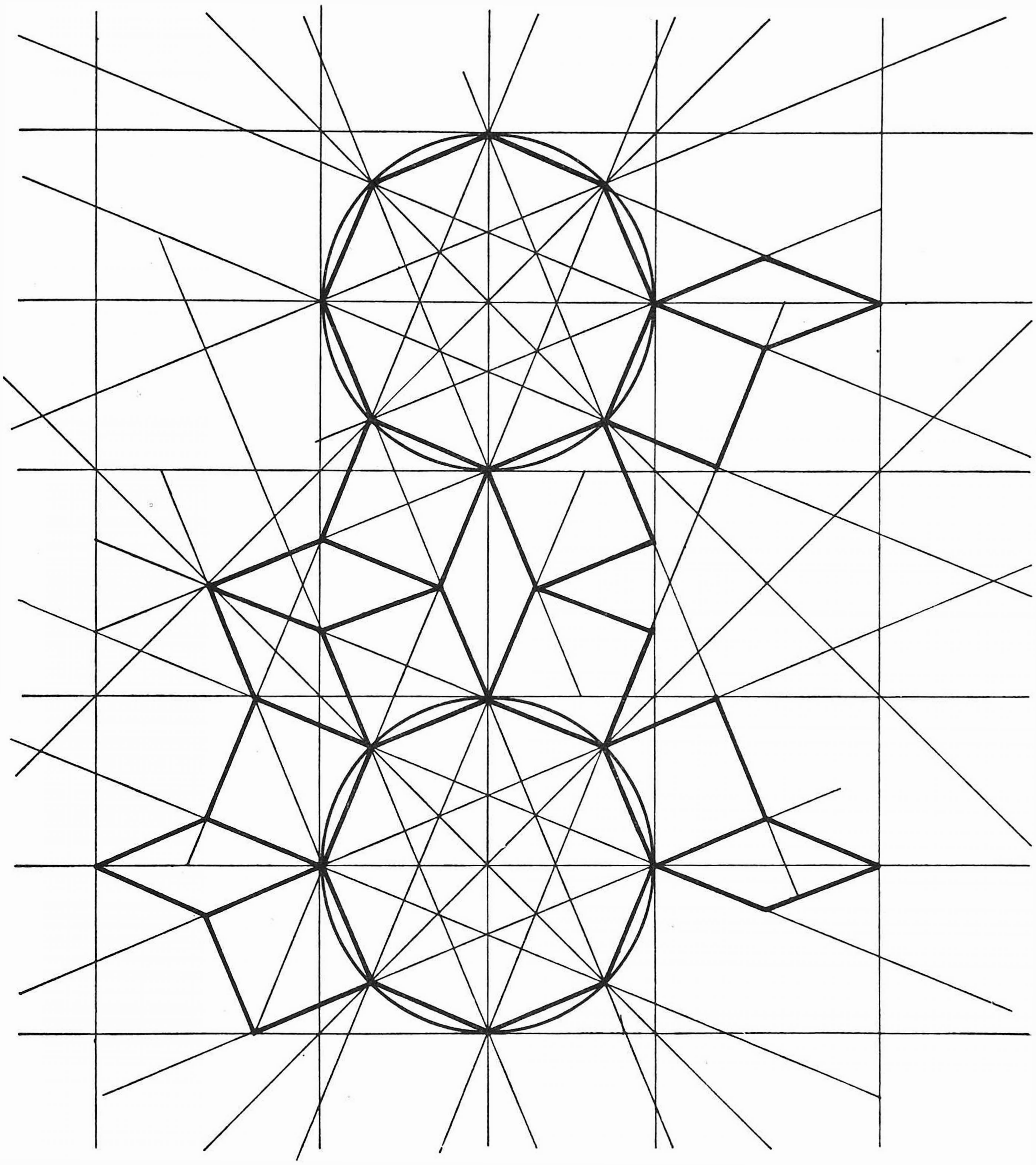


Fig. 5 - Aquileia. Reticolato di linee diagonali incentrate in ottagoni (*da R. Farioli, Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*).

disposizione dei mosaici pavimentali che evidenzia e segue l'articolazione liturgica: abside, bema, solea, navate ([22]).

Da una visione globale dell'articolazione musiva pavimentale emerge una constatazione che qui anticipo: il fatto cioè che esista una precisa rispondenza dell'organizzazione compositiva del mosaico con i vari spazi ecclesiali, in rapporto cioè con la loro funzione e con il loro significato.

La struttura geometrica dei mosaici delle navate è diversa da quella degli spazi liturgici veri e propri, spazi di particolare importanza. Le navate si configurano infatti come ambienti di passaggio, al pari dei corridoi delle ville romane, rivestite come sono da corsie a figure geometriche che non hanno nè principio nè fine, severamente ritmiche, atte a scandire il passo del fedele verso il santuario. In questo ambito invece gli spazi pavimentali sono intesi come centripeti: si tratta cioè di tappeti che hanno 4 punti di vista, tipici degli ambienti di particolare importanza, di sosta. I tappeti circoscritti all'altare — come vediamo tangibilmente in Cirenaica — spesso riflettono, nelle loro composizioni paradisiache, la volta celeste o un'ideale copertura che potrebbe esser materializzata e nello stesso tempo simboleggiata nel ciborio.

Nelle absidi poi prevale una tematica paradisiaca in genere costituita da racemi composti con simmetria e specularità in riferimento ad un perno centrale, composizioni che paiono proiezioni in piano di una decorazione absidale: l'esempio della nota calotta dell'atrio del battistero lateranense, rivestita da mosaici, si riscontra molto spesso proiettato in pavimenti absidali ([23]).

Questi, in sintesi, sono i caratteri dei mosaici pavimentali geometrici degli edifici religiosi dal V sec. in poi, pavimenti che vanno visti in rapporto con gli impianti basilicali. In questi edifici infatti si esprime un'unica idea direzionale che va dalle aper-

([22]) Per la « solea », vd. P. CUSCITO, *Aquileia e la solea nelle basiliche dell'Italia settentrionale,* in « A. N. », XXXVIII, 1967, col. 104; L. BERTACCHI, *La basilica postteodoriana di Aquileia,* in « A. N. », XLIII, 1972, pp. 62, ss., tavv. (piante).

([23]) Cfr. R. FARIOLI, *op. cit.,* pp. 36-48.

ture verso l'abside opposta e una situazione culturale geometrica che tende sempre di più ad espressioni astratte.

Il caso degli edifici cronologicamente anteriori è diverso: le aule teodoriane lo dimostrano chiaramente: si tratta di ambienti con ingresso laterale e le geometrie se pur strutturano la distribuzione dei mosaici figurati, sono ad essi completamente sottomesse, negate nel loro valore di continuità. Tuttavia anche qui è possibile, tramite l'indicazione dell'orientamento degli episodi decorativi, riscontrare i percorsi come nell'aula S o un andamento centripeto delle direzioni come nell'aula N. Non mi soffermo su queste considerazioni che sono state già fatte dal Corbett e dal Mirabella ([24]), nè sul significato paradisiaco del tappeto conclusivo dell'aula Sud o sulla chiara ripartizione presbiteriale dell'ultima campata dell'aula Nord, voglio solo sottolineare che mentre la prima campata d'ingresso della teodoriana sett. con le sue neutrali geometrie così romane, si precisa come un ambiente di passaggio, il 2° tappeto della 2ª campata della aula S è chiaramente articolato, coi suoi 4 punti di vista, come uno spazio centrico, di particolare importanza, è infatti collocato al centro del « quadratum populi », verso la zona sacra, spazio verso il quale idealmente e materialmente convergono i fedeli ([25]).

Considerazioni analoghe invece a quelle cui ho accennato per gli edifici a partire circa dal V secolo, si possono fare per la post-teodoriana Nord, in cui prevale una concezione chiaramente longitudinale, « a senso unico » sia nel mosaico che nell'edificio stesso, pur ancora privo di abside. Oltre a questa peculiarità che — ripeto — accomuna la post-teodoriana N alla configurazione decorativa degli altri edifici del mondo cristiano e che nel contempo la isola dall'ambito locale, dobbiamo notare — nei confronti con il frazionamento in campate del pavimento di Monastero, di poco posteriore — la nuova idea decorativa

([24]) M. Mirabella Roberti, in « R. A. C. », 26, 1950, p. 188; G. K. S. Corbett, *ibd.,* 32, 1956, pp. 99, ss.

([25]) G. Brusin, P. L. Zovatto, *op. cit.,* fig. 36 (secondo scomparto della terza campata dell'aula meridionale).

che si precisa nella volontà di estendere al massimo, uniformemente, le figure geometriche, come possiamo riscontrare nelle unitarie stesure delle due navatelle.

Questa tendenza a rivestire le varie superfici con temi unitari che appare nel martyrium di Antiochia-Kaoussiè verso il 387 e, nella zona adriatica a Marusinać in S. Anastasia nella prima metà del V sec., prevarrà definitivamente nel VI secolo ([26]).

Nella post-teodoriana Nord si esprime, a mio modo di vedere, un totale cambiamento sia nella concezione decorativa austera, bidimensionale delle stesure, che nell'introduzione di nuovi motivi e di tematiche più studiate, cambiamento che si deve intendere come un aggiornamento in relazione col generale affermarsi delle idee aniconiche che si manifestano nella decorazione musiva pavimentale da Teodosio fino a Giustiniano ([27]).

Inoltre è interessante sottolineare, a differenza di quanto si riscontra in età teodoriana, che qui sono le partiture geometriche ad essere le protagoniste esclusive della decorazione, e che, nella loro impaginazione acquistano importanza in quanto si connaturano con il valore ecclesiale degli spazi.

L'assoluta esclusione di quei motivi figurati così cari al repertorio aquileiese delle aule di Teodoro e degli oratori e l'assoluto prevalere delle austere geometrie forse si potrebbero collegare con un'ondata aniconica seguita all'editto di Costanzo del 356 che contempla, oltre alla chiusura di tutti i templi pagani, anche il divieto del culto idolatrico.

([26]) Vd. R. Farioli, *Mosaici pavimentali dell'Alto Adriatico e dell'Africa settentrionale in età bizantina,* in « A.A.Ad. » IV, Udine 1973, pp. 285-302.

([27]) H. Stern, in « Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes » IV Sect., Paris (1969-70) 1970, pp. 320, ss.; R. Farioli, *op. cit.,* pp. 297-298. Per la rinascita del punto focale con la pseudo-emblema in età giustinianea, vd. E. Kitzinger, *Mosaic Pavements in the Greeck East and the Question of a « Renaissance » under Justinian,* in « Actes V.e Congr. Int. Et. Byz. », 1951, II, pp. 210, ss. e Id., *Stylistic Developement in Pavement Mosaics in the Greeck East from the Age of Constantin to the Age of Justinian,* in « La Mosaïque », cit., pp. 349, ss.

Le proporzioni grandiose dell'edificio — finora ignote ad Aquileia — potrebbero far pensare oltre che, genericamente, alla situazione trionfante della religione cristiana dopo la metà del IV secolo, anche alla particolare importanza che viene ad assumere, nei confronti della diocesi di Milano retta dall'ariano Aussenzio, la sede di Aquileia col vescovo Valeriano, che, secondo dopo il Papa Damaso, sottoscrive al concilio antiariano del 369 ([28]).

Sarei propensa a spiegare questo orientamento così nuovo per Aquileia — sia per quanto concerne la decorazione totalmente aniconica, sia per il suo stretto rapporto con la suddivisione degli spazi — con una volontà speciale, con un intervento di una personalità di primo piano, ecclesiastica, imperiale, sensibile ai nuovi problemi culturali. In questo senso acquista tutto il suo significato il carattere aggiornato dell'edificio basilicale ripartito in navate preceduto dal quadriportico, la logica articolazione delle stesure musive in relazione agli spazi liturgici.

([28]) Questa datazione che proporrei concorda con i dati emersi dai recenti scavi diretti da Luisa Bertacchi e pubblicati in « A. N. », XLIII, 1972, pp. 62, ss. e piante; vd. anche H. STERN o. c. Per il concilio antiariano del 355 e l'editto per la chiusura dei templi pagani e il divieto di idolatria, vd. M. BONFIOLI, *Soggiorni imperiali a Milano e ad Aquileia da Diocleziano a Valentiniano III,* in « A.A.Ad., Aquileia e Milano », IV, Udine 1973, pp. 138, ss. e documentazione bibliografica; vd. inoltre: G. C. MENIS, *Le giurisdizioni metropolitiche di Aquileia e di Milano nell'antichità, ibd,* p. 283. La datazione teodosiana della basilica è sostenuta dal Brusin (*op. cit.,* pp. 140, ss.) e poi dal Cuscito (*art. cit.,* col. 104); per le datazioni proposte da altri studiosi, vd. Cuscito (*l. c.*) *e* G. BOVINI, *op. cit.,* pp. 259, ss. e bibliografia.

Giuseppe Cuscito

RIQUADRI MUSIVI A DESTINAZIONE LITURGICA NELLE BASILICHE PALEOCRISTIANE DELL'ALTO ADRIATICO

Il tema in questione è quasi il polo centrale attorno a cui ruotano tutti i gravi problemi connessi con i contenuti di quei singolari e mirabili musaici che decorano il pavimento delle più antiche aule cristiane di Aquileia e del territorio di sua influenza. La peculiarità di tali musaici infatti va rilevata sia dal punto di vista spirituale, in quanto le forme comuni dell'arte tardoromana qui si caricano di contenuti nuovi e di nuovi messaggi (1), sia dal punto di vista strutturale e organizzativo, in quanto talora risultano strettamente legati alla funzione liturgica dell'ambiente in cui sono posti.

Partizioni del musaico in riferimento alla destinazione di una stanza sono già state rilevate in aule tricliniari, come quella scavata ad Aquileia dal Brusin (2), che ha giustificato con l'uso domestico il disegno a « T » entro un'area musiva rettangolare: si trattava di una stanza destinata appunto a triclinio, dove i letti dei commensali si collocavano sul fondo interamente bianco, così da non nascondere la decorazione musiva. La stessa cosa può dirsi per le stanze della *domus* romana scoperta nell'ambito del complesso cultuale di Teodoro, dove il pannello decorativo è decentrato quasi sicuramente in previsione dell'arredamento. Altre partizioni del musaico legate alla destinazione dell'ambiente — come vedremo — non mancano nelle

(1) G.C. Menis, *Nuovi studi iconologici sui mosaici teodoriani di Aquileia,* in « Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine », 1970-72, serie VII, vol. IX, pp. 5-83.
(2) G. Brusin, *Gli scavi di Aquileia,* Udine 1934, p. 160, fig. 94.

sedi di culto cristiano, dove lo svolgimento liturgico richiedeva una organizzazione tra le parti dell'edificio maggiormente interessate a tale scopo.

A questo riguardo è già stato segnalato, per esempio, il musaico rettangolare dell'oratorio del Quirinale, anteriore alla pace costantiniana: il fondo bianco, decorato da larghe volute floreali nascenti da cantari posti agli angoli e al centro dei lati, accoglie, a due terzi della lunghezza, un riquadro che porta al centro una croce o un fiore quadripetalo circondato tutt'intorno da un branco di piccoli pesci. Lo strano arretramento del quadro crucifero, che non trova analogia nei musaici pagani dove ogni artistica composizione introdotta dal musaicista occupa per lo più il centro della sala, non è senza ragione in quanto starebbe ad indicare con un disegno simbolico il sito dell'altare, spostato verso il fondo della sala per lasciare uno spazio libero a quanti assistevano alle assemblee eucaristiche ([3]). Documenti paralleli in edifici così antichi non sono comuni, ma se l'interpretazione del Mirabella Roberti resta confermata, anche il musaico pavimentale di un supposto oratorio di Aquileia può presentare analoghe partizioni: un'ampia fascia bianca racchiude due rettangoli di misure diverse; il rettangolo maggiore (m. 3,78 per 2,26), che si adorna di rosette quadripetale, accoglie, quasi

([3]) CABROL-LECLERCQ, *Dict. d'arch. chrét. et de lit.*, s.v.; *mosaïque*, XII, coll. 88-89. G. GATTI, *Notizie di recenti trovamenti di antichità,* in « Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma », 29 (1901), pp. 86-89. Il MIRABELLA ROBERTI (*La posizione dell'altare nelle più antiche basiliche di Aquileia e di Parenzo,* in « Rivista di Archeologia Cristiana » (d'ora in poi RAC), XXVI, 1950, pp. 183-185) lo riprende in considerazione assieme ad un presunto oratorio di Aquileia (scavato dal Brusin) a sostegno della sua tesi sulla collocazione avanzata dell'altare nelle più antiche sedi di culto dell'alto Adriatico e nelle basiliche dell'Africa settentrionale; cfr. M. MIRABELLA ROBERTI, *L'arredo liturgico delle basiliche paleocristiane nell'alto Adriatico e in Africa,* in « Antichità Altoadriatiche », V, Udine 1974, pp. 369-383; N. DUVAL, *L'architecture chrétienne de l'Afrique du Nord dans ses rapports avec le nord de l'Adriatique,* in « Antichità Altoadriatiche », V, Udine 1974, pp. 362-364.

al centro, un *emblema* con cantaro baccellato di elegante fattura, cinto di foglie d'edera; seguono il rettangolo minore (m. 1,52 × 2,36) con decorazioni a pelte e l'absidiola, su cui è campito un delfino. Il Brusin, che ne è stato lo scopritore, assegnava la costruzione alla fine del I secolo dell'Impero e riteneva difficile poter pensare a una qualche destinazione rituale dell'ambiente ([4]). Il Mirabella Roberti invece ne sposta più innanzi la datazione anche per la policromia dei simboli e si dimostra incline a credere la piccola aula sede di un oratorio cristiano a sostegno della sua tesi che pone la sede dell'altare molto avanti nella navata delle più antiche sedi di culto dell'alto Adriatico ([5]).

Mi sembra però che le ipotesi fin qui espresse, per potersi reggere, dovrebbero disporre di più solide prove, almeno di carattere strutturale, in mancanza di più esplicite testimonianze letterarie. A questo proposito non lasciano alcun dubbio le conclusioni di ordine simbolico e liturgico a cui perviene lo Stern ([6]) dopo un attento esame dei musaici pavimentali di quattro chiese del Libano che presentano strette analogie con quello celeberrimo di Kabr-Hiram (fig. 1): nella chiara distinzione dei partiti decorativi adottati, l'autore ha potuto rilevare la presenza costante di uno spazio liturgico molto avanzato nella nave centrale, davanti al santuario con l'altare, la cui funzione sarebbe quella precisata da Lassus e Tchalenko per l'ambone-esedra delle chiese siriache ([7]).

Così mentre la parte occidentale della navata, con musaici

([4]) G. BRUSIN, *Scavi dell'Associazione,* in « Aquileia Nostra », VIII-IX, 1937-38, coll. 51-55.

([5]) M. MIRABELLA ROBERTI, *La posizione dell'altare...*, cit., pp. 183-185 e n. 6.

([6]) H. STERN, *Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban,* in « Cahiers archéologiques », XV, 1965, pp. 21-37.

([7]) J. LASSUS-G. TCHALENKO, *Ambons syriens,* in « Cahiers archéologiques », V, 1951, pp. 75-122. A. GRABAR, *Les ambons syriens et la fonction liturgique de la nef dans les églises antiques,* in « Cahiers archéologiques », I, 1945.

pavimentali evocatori dell'attività umana e del trascorrere delle stagioni, restava aperta alle riunioni dei fedeli, questa sorta di bema, quasi al centro della navata, poteva essere destinata alla lettura delle scritture e al canto dei salmi durante la prima parte dell'assemblea eucaristica, il presbiterio e l'abside, infine, alla celebrazione del sacrificio vero e proprio.

La presenza di motivi iconografici ispirati a un soggetto sacro o di partiti decorativi aniconici, specialmente dopo il decreto di Teodosio II (427 o 447) che proibiva la rappresentazione di soggetti sacri sul pavimento, distingueva la particolare santità di questo settore orientale dell'edificio di culto e non per nulla all'interno dello spazio sacro nella basilica di Kabr-Hiram, su un tappeto musivo aniconico si legge l'iscrizione ΤΩ ΟΙΚΟ ϹΟΥ ΠΡΕΠΙ ΑΓΙΑϹΜΑ (*sic!*) tratta dal salmo XVII, 5.

D'altronde, se possono variare i significati simbolici che i vari scrittori cristiani attribuivano a questa parte della basilica e se la sua destinazione non è stata sempre la stessa, pure la sua presenza nell'ambito della navata centrale di queste chiese libanesi è incontrovertibile non solo per la netta distinzione segnata nella campitura del riquadro musivo ma soprattutto per la traccia di infissi, tuttora riscontrabili, che dovevano sostenere una recinzione lungo tre lati del riquadro, aperto solo verso il presbiterio ([8]).

([8]) Questi parti chiuse da recinzioni, dunque, e pavimentate per lo più con musaici senza figure, secondo quanto ha riscontrato lo Stern per alcune chiese del Libano, starebbero a simboleggiare la Gerusalemme terrestre ovvero il cielo, mentre le navate al di là delle recinzioni, ornate abbondantemente da musaici figurati significherebbero la terra, conforme all'interpretazione simbolica data da un autore siriaco dell'inizio del secolo VII all'architettura della cattedrale di Edessa; cfr. A. GRABAR, *L'architecture et la simbolique de la Cathédrale d'Edesse,* in « Cahiers archéologiques », II, 1947, pp. 41-67. L'anonimo scrittore dell'*Expositio officiorum ecclesiae,* un antico documento siriaco pubblicato da R.H. CONNOLLY (*Anonymi auctoris expositio officiorum ecclesiae,* in « Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Scriptores Syri », ser. II, t. XCI, XCII, Parigi 1911-13, *tract. II*, cap. 11, p. 91) cerca di lumeggiare con

Allo stesso modo si presenta il problema della solea, che costituisce uno sviluppo del bema in lunghezza sull'asse della navata maggiore in parecchie basiliche del mondo cristiano antico e che, in quanto legata o aggiunta a un eventuale pavimento musivo, può interessare il tema in parola.

Un'indagine sistematica condotta dallo Xydis ([9]) non poca luce aveva gettato su tale questione, essendo egli riuscito a distinguere con chiarezza tre tipi principali di questa struttura in possesso di tutte o solo di alcune caratteristiche della solea di S. Sofia di Costantinopoli, descritta da Paolo Silenziario nel secolo VI ([10]):

commenti teologici tutta l'organizzazione materiale della basilica siriaca: l'abside, dove l'altare rappresenta il trono di Dio, è il cielo; il coro innanzi all'abside è il paradiso; la navata è tutta la terra; il bema al centro di essa rappresenta Gerusalemme, centro della terra; l'altare del bema raffigura il Golgota e il passaggio che porta dal bema all'abside è la via della verità che va dalla terra al cielo.

Recentemente il problema è stato sollevato da A. QUACQUARELLI, *Note sugli ideali patristici delle piante di edifici di culto*, in « Forma Futuri. Studi in onore del Cardinale Michele Pellegrino », Torino 1975, pp. 1125-1137.

([9]) S.G. XYDIS, *The chancel barrier, solea, and ambo of Hagia Sophia,* in « The Art Bulletin », XXIX, 1947, 1, pp. 1-24.

([10]) P.G., LXXXIV, coll. 2119-2263. Per la trad. italiana, cfr. A. VENIERO, *Paolo Silenziario,* Catania 1916. Verso la fine della composizione, in uno dei più bei passi, l'autore, dopo aver notato l'effetto dell'ambone nella chiesa, descrive la struttura che lo congiungeva al cancello del presbiterio e viene così a parlare di un lungo passaggio fra l'ultimo gradino a destra dell'ambone e le porte del cancello:

Quale, per l'ampia distesa del pelago, un'isola sorge
225 ben rivestita da spighe, di grappoli ricca e di viti,
quivi di floridi prati, colà di virenti colline:
lei dalla nave guardando la grida felice il viandante
e più leggeri i dolori risente e la nausea del mare:
tal nelle sedi di mezzo del tempio magnifico immenso
230 quasi una torre l'ambone si mostra su in alto alle genti,
tutto per floridi marmi stupendo e per l'arte miranda.
Nè distinto del tutto già questo rimane nel mezzo
della magion, qual vedi dal mare un'isola cinta:
ma ad una terra ancor più somiglia che cinta dai flutti,

1) un tipo lungo e stretto, con o senza ambone all'estremità occidentale, non più largo dell'entrata del presbiterio e chiuso da plutei, come a Efeso, in Crimea, a S. Menas in Egitto, a Salona e — possiamo aggiungere noi — in basiliche padane e altoadriatiche,
2) un tipo accorciato, unito alla porta principale del presbiterio, non più largo della stessa e talvolta dotato di colonne, come in Crecia, nei Balcani, in due esempi dell'Africa settentrionale e anche a Concordia, secondo una recentissima scoperta della Fogolari;
3) un tipo largo, facilmente assimilabile alle strutture del primo gruppo, come nella basilica superiore e forse anche in quella inferiore di S. Clemente a Roma, nella basilica africana di Dermesch in unione a un passaggio lungo e stretto, del primo tipo, verso occidente.

Se la larghezza del terzo tipo fa pensare alla funzione di contenere i cantori e il secondo tipo può essere sentito come

235 lungo, sporgente un istmo sospinge sul mare canuto,
e fra mezzo alle onde soltanto a un estremo legata,
viene a perder così le forme di un'isola vera:
quindi innanzi correndo traverso quei flutti marini
ad un colle marino tal lingua qual gomena annoda.
240 Tale a vedersi quel luogo: poichè con l'estremo gradino
posto ad oriente un lungo sentiero si annoda, e prosegue
fino a raggiungere il piano d'intorno a le porte d'argento,
dei sacerdoti al chiuso col lungo suo zoccolo urtando.
Sono i due lati cinti da muri, ché tale steccato
245 non ha pareti che in alto si levin, ma tanto che d'uomo,
che sovra i piè sta dritto, la cintola aggiunga sui fianchi.
Quindi colui, che annunciò la buona novella, ritorna
sui passi suoi su in alto levando quel codice d'oro:
mentre la folla onorando quel Dio immacolato si spinge
250 per baciare e posare le palme sui libri divini;
ma a la ringhiera intorno del popolo l'onda si frange.
Dalle due parti tal luogo battuto qual istmo si stende
che ai penetrali sacrati conduce de l'ara quell'uomo
che giù discende dall'alta vetta dai ripidi fianchi.

un rilievo all'entrata del presbiterio, soprattutto il primo tipo appare interessante: questa solea lunga e stretta infatti sembra suggerisre l'idea di un movimento verso l'altare e accentua il carattere processionale della basilica cristiana; in parecchi casi essa era unita all'ambone, così che possiamo raffigurarci la scena, descritta con religioso stupore da Paolo Silenziario, quando:

« Colui che annunciò la buona novella ritorna sui passi suoi su in alto levando quel codice d'oro, mentre la folla onorando quel Dio immacolato si spinge per baciare e posare le palme sui libri divini; ma a la ringhiera intorno del popolo l'onda si frange » (trad. Veniero).

Sulla base delle conoscenze possedute in merito alla distribuzione cronologica e geografica della solea del primo tipo, lo Xydis poteva concludere che l'apprestamento architettonico-liturgico comprendente presbiterio, solea, ambone, pur rappresentando una sintesi di strutture preesistenti e variamente documentate nel mondo cristiano antico, ebbe origine a Costantinopoli nel secolo VI e che la sua presenza in altre regioni doveva essere considerata in stretta connessione con gli usi liturgici e con le attività edilizie di Giustiniano, al momento in cui si andavano sviluppando speciali sviluppi liturgici con le cerimonie delle Piccole e delle Grandi Entrate ([11]).

Nel mondo latino, conforme a differenti necessità della liturgia occidentale, la solea sarebbe stata usata invece come recinzione per il coro dei cantori, così da venir indicata col nome di *schola cantorum.*

Ma sebbene l'accurata analisi dello Xydis fosse condotta con tanto rigore metodologico, con tanta aderenza alle fonti e ai resti archeologici da far pensare, a tutta prima, che il problema della solea sia stato risolto, un'aggiornata rassegna delle nuove scoperte archeologiche al riguardo e la particolare attenzione a quanto indagini anche recentissime son venute scoprendo ad Aquileia stessa e in altri centri padani hanno riproposto una

([11]) PSEUDO-DIONIGI AREOPAGITA, *Epistola VIII,* P.G., III, col. 1088.

nuova impostazione del problema e sollecitato nuove conclusioni ([12]).

Infatti se questo apprestamento liturgico può essere da noi un portato del secolo VI, come a Pola, dove la solea è sicuramente immessa durante il secolo VI nel pavimento del secolo V ([13]), in S. Eufemia di Grado, dove è stata scavata dal Mirabella Roberti e segnata sul livello del pavimento eliano (579), a S. Maria di Piazza, pure a Grado, variamente datata però al V o al VI secolo ([14]), è pur vero che la troviamo nella basilica di S. Tecla a Milano ([15]), nella seconda basilica della capitolare di Verona ([16]), nella Postteodoriana settentrionale e

([12]) G. Cuscito, *Aquileia e la solea nelle basiliche dell'Italia settentrionale,* in « Aquileia Nostra », XXXVIII, 1967, coll. 87-140. Un tale aggiornamento degli studi su questo problema era già stato auspicato da M. Mirabella Roberti, *Osservazioni sulla basilica postteodoriana settentrionale di Aquileia,* in « Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni », Milano 1956, p. 874. Tuttavia le recentissime scoperte archeologiche al riguardo ci obbligano ora a riprendere in esame la questione.

([13]) M. Mirabella Roberti, *Indagini nel duomo di Pola,* in RAC, XXIII-XXIV, 1947-48, p. 225.

([14]) H. Swoboda-W. Wilberg, *Bericht über die Ausgrabungen in Grado,* in « Jahreshefte des oesterreichischen archäologischen Institut », IX, 1906, Beiblat, coll. 1-24, figg. 1, 2, 3, 6, 9. Il due scopritori riferivano appunto al VI secolo la prima fase della basilica con la solea; ne anticipano invece la datazione S. Stucchi, « *Le basiliche paleocristiane di Aquileia,* in RAC, XXIII-XXIV, 1947-48, p. 200; G. Brusin e. L. Zovatto, (*Monumenti paleocristiani di Aquileia e Grado,* Udine 1957, pp. 156, n. 157, 503-504) e M. Mirabella Roberti, (*La più antica basilica di Grado,* in « Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte i onore di E. Arslan », Milano 1966, pp. 112, n. 13; ma cfr. dello stesso *Osservazioni...,* cit., p. 874.

([15]) M. Mirabella Roberti, *La cattedrale antica di Milano e il suo battistero,* in « Arte lombarda », VIII, 1963, pp. 72-98.

([16]) B. Forlati Tamaro, *La basilica paleocristiana di Verona e le nuove scoperte,* in « Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia », Rendiconti, ser. III, XXX-XXXI, 1957-1959, pp. 117-127.

in quella meridionale di Aquileia [17], nella basilica cromaziana di Concordia [18]: tutte certamente anteriori al secolo VI, anche se non si possono fissare datazioni precise.

Allo stato attuale delle conoscenze è difficile stabilire un ordine cronologico tra le solee di Aquileia, di Concordia, di Milano e di Verona, anche se maggiori garanzie di antichità pare offrirci proprio quella della Postteodoriana settentrionale. Ciononostante permangono seri dati di fatto che contraddicono la tesi dello Xydis o, quanto meno, ne indicano i limiti; infatti queste crescenti digitazioni del presbiterio lungo l'asse della navata centrale sono presenti qui da noi, in un'epoca in cui non possono venir giustificate come un'influenza delle attività edilizie e degli usi liturgici di Costantinopoli. La forma di questa struttura esistente già alla fine del IV secolo o al principio del V non può infatti essere messa in relazione con lo sviluppo delle cerimonie delle Entrate, diffusesi nella liturgia orientale durante i primi tempi del secolo VI. Per quel che sappiamo, invece, possiamo concordare con lo Xydis, quando pensa che a Costantinopoli sia avvenuta la sintesi di quelle forme già esistenti in varie regioni del mondo cristiano antico, come quella specie di breve portico innanzi al santuario documentato in basiliche della Grecia e dei Balcani, oltre che in un pannello del cofanetto di Pola e nella prima fase della basilica di Concordia; quella congiunzione dell'ambone al cancello, attestata nel V secolo anche a Lavant nel

(17) M. Mirabella Roberti, *Osservazioni...,* cit.; L. Bertacchi, *Un decennio di scavi e scoperte di interesse paleocristiano ad Aquileia,* in « Antichità Altoadriatiche », VI, Trieste 1974, pp. 72-77; Id., *La basilica postteodoriana di Aquileia,* in « Aquileia Nostra », XLIII, 1972, coll. 61-88.

Per la solea nella Postteodoriana meridionale, ritenuta dalla Bertacchi postattilana, si vedano L. Bertacchi, *La basilica postattilana di Aquileia,* in « Aquileia Nostra », XLII, 1971, coll. 23, 47-50; S. Tavano, *Aquileia cristiana,* Udine 1972, pp. 65-68.

(18) G. Fogolari, *La maggior basilica paleocristiana di Concordia,* in « Antichità Altoadriatiche », VI, Trieste 1974, pp. 289, 291.

Norico oltre che a Gerasa in Siria; e infine le lunghe solee di Aquileia, di Concordia, di Milano e di Verona, che lo Xydis non conosceva.

Sfortunatamente i residui accertati nelle basiliche di Aquileia e di Milano, non consentono di giudicare se si concludessero nella navata con un ambone, come si usò più tardi in Asia Minore, ma certo non sarebbe fuori di ogni probabilità che Giustiniano e la liturgia bizantina delle Entrate si siano ispirati ai lunghi corridoi già adottati in basiliche d'importantissimi centri della cristianità occidentale, quali Aquileia e Milano e, per riflesso, Verona e Concordia.

Per quanto riguarda le origini della solea dunque, mi era già sembrato opportuno porre l'attenzione su queste nostre prime testimonianze e servirsi delle fonti e dei resti di epoca bizantina solo per considerare quali fossero stati i successivi sviluppi di una struttura già documentata per epoche precedenti, nel tentativo di lumeggiare il momento più antico e più oscuro della sua origine attraverso lo studio di una fase successiva più evoluta e generosa di notizie. Quanto alla funzione liturgica, avevo già espresso l'opinione che la solea delle nostre basiliche fosse adibita allo svolgimento della parte didattica della Messa, per la quale in Siria, come si è visto, era destinato l'ambone-esedra e con esso gran parte della navata centrale. Avevo supposto perciò che la cerimonia liturgica dovesse venir ripartita tra il santuario e l'ambone o la solea, con delle processioni del clero alle quali veniva attribuito, conforme alla sensibilità dell'epoca e alle esigenze pastorali della liturgia, anche un valore simbolico ([19]). Tuttavia non escluderei che, a prescindere dal simbolismo e dai probabili influssi siriaci, anche altre esigenze in relazione all'ordinamento esterno ed alla funzionalità del rito abbiano favorito e incoraggiato la costruzione della solea. Purtroppo, mentre numerose ricerche sono state avviate per stabilire il testo della Messa primitiva, solo tentativi casuali e incerti sono stati fatti per ricostruire i riti esterni

([19]) G. CUSCITO, *Aquileia e la solea...*, cit., col. 125 ss.

e le rubriche della sinassi. Ciononostante già il Mathews, nel suo studio sulla sistemazione e sulle funzioni liturgiche del coro nelle primitive basiliche romane ([20]), ritenne possibile individuare, sulla base dell'*Ordo Romanus I* (generalmente accettato come la descrizione della Messa stazionale nel secolo VI a Roma), quei momenti della Messa e i relativi spostamenti spaziali degli officianti che più fossero in grado di spiegare la solea, messa in luce dagli scavi anche nelle basiliche romane di S. Pietro in Vincoli (439-440) ([21]), di S. Stefano sulla via Latina (440-460) ([22]), di S. Clemente (533-535) ([23]), di S. Marco (550-650) ([24]) e di S. Maria Antiqua (772-795) ([25]). Questi momenti potevano essere la cerimonia dell'ingresso e dell'uscita del Pontefice, la lettura delle sacre scritture, la processione dell'offertorio e quella della comunione. Noi non possiamo riferire in blocco le ipotesi e le conclusioni del Mathews alla solea di Aquileia, di Concordia, di Milano e di Verona, perchè le rubriche dell'*Ordo Romanus I* riflettono una liturgia più tarda e propria dell'ambiente romano, ma una cosa è certa: che quei momenti della cerimonia liturgica dovevano essere tali da richiedere sempre e dovuque degli apprestamenti particolari per una regìa, ordinata con dignità e decoro, della cerimonia liturgica.

Recentemente il problema è stato ripreso dal De Angelis d'Ossat che ha creduto di poter riconoscere nella lunga solea

([20]) TH.F. MATHEWS, *An early Roman chancel arrangement and its liturgical functions,* in RAC, XXXIV, 1962, pp. 73-95.

([21]) G. MATHIAE, *S. Pietro in Vincoli,* Roma 1960, pp. 10-20.

([22]) L. FORTUNATI, *Relazione generale degli scavi e scoperte fatte lungo la via Latina,* Roma 1859.

([23]) R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae,* I, Roma 1937, pp. 118-143, tav. XIX.

([24]) A. FERRUA, *La basilica del papa Marco,* in « La Civiltà Cattolica », XCIX, 3, 1948, pp. 503-513; ID., *La Schola Cantorum,* in « La Civiltà Cattolica », CXIII, 2, 1962, pp. 250-258. R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae,* II, Roma 1962, pp. 232-235, fig. 179.

([25]) R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianorum Romae,* II, Roma 1964, pp. 262-267.

l'attrezzatura ideale per la distribuzione eucaristica al popolo, così da ridurre al minimo gli spostamenti dei fedeli ([26]).

Questa lunga digressione sull'origine e sulla funzione liturgica della solea non è senza ragione quando si pensi che nelle basiliche fornite di musaici pavimentali essa costituisce un riquadro musivo a indubbia destinazione liturgica, in quanto sopraelevato rispetto al suolo o distinto dai segni di una recinzione ormai perduta: è il caso delle due basiliche postteodoriane di Aquileia, della basilica episcopale di Concordia, di quella di Verona e di S. Tecla di Milano, per restare nell'ambito di monumenti databili tra il IV e il V secolo all'interno di un'area liturgica omogenea, o anche delle due menzionate basiliche di Grado e dell'episcopale di Pola, dove la solea è posteriore di circa un secolo o più.

Si possono invece quasi sempre sollevare dei dubbi su una precisa destinazione liturgica del corridoio centrale nei casi in cui sia solo segnato sul musaico a modo di corsia, generalmente per tutta la lunghezza dell'aula, come nella basilica di Monastero presso Aquileia, nella basilica settentrionale di Hemmaberg nel Norico ([27]) e in quella recentemente scavata a S. Canzian d'Isonzo, a meno di non possedere altri elementi chiarificatori che permettano di stabilire dei nessi con specifiche funzioni liturgiche. Anche a questo riguardo sono significative le scoperte recentemente fatte dalla Bertacchi nella Postteodoriana settentrionale di Aquileia, su cui è necessario soffermarsi sia pur brevemente.

Qui si è potuto appurare che la basilica non era fornita sin dall'inizio di una vera e propria solea, ma soltanto di una corsia segnata sul pavimento, come aveva già intravisto il Brusin.

([26]) G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Mobilità e funzione delle mense paleocristiane a « sigma ». La comunione dei laici,* in « Antichità Altoadriatiche », VI, Trieste 1974, pp. 31-47.

([27]) Anche per la precedente bibliografia si veda S. TAVANO, *Aquileia e la « domus ecclesiae »,* in « Rivista di Storia della Chiesa in Italia », XXV, n. 2, 1971, p. 16, n. 72.

Questa doveva terminare a occidente con la piattaforma di lastre di pietra (m. 2×1,15) scoperta nell'interno del campanile a livello del musaico circostante; la forma allungata da est ad ovest rende molto probabile l'ipotesi che si tratti di una base di ambone. Anche se non se ne sono trovati lacerti *in situ,* la corsia doveva essere musaicata poichè si è potuto constatare un sottofondo uguale a quello della navata e alla stessa quota in tutti i saggi eseguiti.

La prima vera solea però è quella parzialmente esplorata dallo Gnirs e in seguito scavata e studiata dal Brusin [28] che la riferisce all'inizio del secolo V: questa, rialzata di cm. 15 sul piano della navata, è contenuta da spallette di muro che si concludono ad occidente con due basi allargate da pilastrini e ornate da musaici che variano di tratto in tratto. Di una successiva fase della solea a livello superiore rimangono tracce nei muretti esterni a quelli della precedente e nel musaico con pelte a gancio nella zona dell'altare (fig. 2).

In seguito a queste esplorazioni dunque possiamo concludere che prima della solea vera e propria, larga appena m. 1,80 e sviluppata in lunghezza per circa m. 16, sul pavimento musivo era segnata una corsia che aveva la funzione di condurre dall'altare all'ambone, occupando un lungo tratto della navata centrale per circa m. 28. Proprio per questo motivo non credo possibile stabilire un'analogia con il corridoio di Monastero,

[28] A. GNIRS, *Zur Frage der christlichen Kultanlagen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts im österreichischen Küstenlanden,* in « Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Instituts », XIX-XX, 1919, coll. 199-200. G.B. BRUSIN, *Gli scavi di Aquileia,* cit., pp. 189-191; ID., *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado,* cit., pp. 150-158. Egli, prima degli accertamenti della Bertacchi, aveva intravisto che la solea successivamente rialzata di cm. 15 sul piano della navata, era originariamente solo una corsia segnata sul pavimento: infatti gli elementi musivi ai lati dimostrano di finire compiutamente senza invaderla e il disegno è diverso nelle campate distinte dal lungo corridoio, mentre rimane inalterato per tutto il resto della navata là dove esso non giunge.

come pensa la Bertacchi [29], anche se la distribuzione in due campate del musaico pavimentale sembra determinata proprio da un'esigenza liturgica non meglio definita di introdurre al centro, per tutta la lunghezza dell'aula, una corsia segnata sul pavimento [30], come una sorta di « via sacra » all'altare, più che una solea.

Anche nello scavo compiuto tra il 1970 e il 1972 nella zona della Postteodoriana meridionale, dalla Bertacchi ritenuta postattilana, si è potuto constatare una tripartizione del pavimento musivo nella navata maggiore; la corsia centrale, che giungeva al presbiterio doveva essere ampia circa m. 3 e lunga almeno m. 7,50 come si può ricavare dal tessellato che l'affianca [31]. Il pavimento sconvolto e frammentario era diverso dagli altri resti musivi accertati per la levigatura subita e per la presenza di animali acquatici « di sciolto disegno e di colore vivace »: un polipo, una papera, due o tre pesci di notevoli dimensioni e un'aragosta stabiliscono un'analogia con le scene e con le figure marine dei musaici aquileiesi della prima metà del secolo IV senza che perciò si possa parlare di una continuità nell'uso degli stessi cartoni; forse, come rileva il Tavano, con quelle figure si intendeva mantenere la tradizione del musaico teodoriano almeno dal punto di vista iconografico-simbolico.

Nonostante la variazione delle quote fra i vari lacerti musivi per il diverso cedimento del terreno, la Bertacchi è riuscita

[29] L. Bertacchi, *La basilica postteodoriana...,* cit., col. 70.

[30] L. Bertacchi, *La basilica di Monastero di Aquileia,* in « Aquileia Nostra », XXXVI, 1965, coll. 93-94 e tav. I.

[31] S. Tavano, (*Aquileia cristiana,* cit., pp. 65) dall'ampiezza di questa corsia, constata un'evoluzione rispetto alla solea della Postteodoriana settentrionale, che era larga, comprese le spallette, solo m. 1,80 (1 : 9,8, rispetto alla larghezza della navata). In rapporto alla larghezza della navata, che è di m. 11,70, la corsia e in seguito probabilmente anche la solea della Postteodoriana meridionale (1 : 3,9) ricorda piuttosto quella della basilica milanese di S. Tecla (1 : 3,2). Su una via di mezzo la solea del duomo di Verona (1 : 6,6) o quella della basilica di Piazza a Grado (1 : 6,4). Al primo gruppo si avvicina la solea di Concordia (1 : 4,2).

a stabilire che questo passaggio centrale fosse all'inizio soltanto una specie di corridoio segnato sul pavimento, come nella prima fase della Postteodoriana Nord e nella basilica di Monastero; il disegno di questa corsia era comunque indipendente da quello del presbiterio, distinto dall'area riservata ai fedeli per mezzo di una fascia bianca. Solo in un secondo tempo fu introdotta la solea e perciò il pavimento della corsia fu rifatto con un musaico a tessere più piccole e a un livello superiore di circa cm. 12, documentato da un lacerto musivo su sottofondo gialliccio ([32]).

Per quanto riguarda la sistemazione della zona presbiteriale, in mancanza di riscontri archeologici, ci sono solo le ipotesi del Tavano che vi prevede il banco presbiteriale ([33]), mentre la terminazione occidentale della solea è irrimediabilmente perduta.

Anche nella basilica recentemente scoperta a S. Canzian d'Isonzo e riferita alla seconda metà del secolo V, si constatò che il musaico pavimentale doveva essere interamente tripartito nel senso della lunghezza (m. 32), così da lasciare segnata al centro una corsia larga m. 2,80, che guidava alla tomba dei martiri sul posto dell'altare (fig. 3). A questo proposito era stato osservato dal Mirabella Roberti ([34]) che la partizione dell'area del presbiterio e dell'aula a unica navata in tre zone, tutte sullo stesso piano, è nuova nella regione altoadriatica, mentre assolutamente eccezionale è la tripartizione del presbiterio, che dovrebbe corrispondere a una distinzione liturgica fra l'area dell'altare e i due spazi laterali: del resto una destinazione liturgica sarebbe riconoscibile, secondo il Mirabella Roberti ([35]), in quei riquadri musivi con scene di mare pescoso

([32]) L. Bertacchi, *La basilica postattilana,* cit., coll. 23-24.

([33]) S. Tavano, *Aquileia cristiana,* cit., p. 65.

([34]) M. Mirabella Roberti, *La basilica paleocristiana di S. Canzian d'Isonzo,* in « Aquileia Nostra », XXXVIII, 1967, coll. 71-72.

([35]) M. Mirabella Roberti, *La sede paleocristiana di Orsera,* in « Annali Triestini », XV, 1944, p. 65, n. 151.

di molte chiese africane (Rusguniae; Kherbet-Guidra; Tipasa, basilica di Alessandro) e in quelli delle basiliche libanesi studiate dallo Stern, distinti peraltro da sicure tracce di recinzione. Quanto alla tripartizione dell'aula, essa trova analogie nella menzionata basilica di Monastero e, più tardi, nella basilica suburbana di Trieste e nel duomo di Grado: questa zona centrale che attraversa la navata per tutta la sua lunghezza costituisce, come si è detto, una « via sacra » all'altare, non una solea che collega l'altare alla nave.

Di notevole interesse anche i resti della solea nella basilica episcopale di Concordia, il cui scavo è stato recentemente edito dalla Fogolari ([36]). Un primo ingresso al presbiterio lungo m. 1,85 risulta nato a livello del suolo con la terza fase presbiteriale e col pavimento musivo che le si accosta regolarmente; all'interno ne resta solo il sottofondo. In un secondo tempo si è verificato un notevole prolungamento della solea, i cui muretti sono stati posti in rottura del musaico e si estendono nella navata per m. 8,50; il pavimento interno di questo corridoio manca, ma il suo livello è dato dal limite dell'intonaco sulle pareti di contenimento. La solea ha avuto una terza fase connessa con la sopraelevazione di tutto il piano dell'aula in cocciopesto, su cui è stata rialzata cm. 40 con una copertura in mattoni sesquipedali. Non è il caso qui di approfondire l'indagine dal momento che non ci troviamo in presenza di riquadri musivi, ma è interessante rilevare che in questo esemplare concordiese la terminazione occidentale non coincideva con un ambone, che anzi fu posto successivamente tra il presbiterio e il lato settentrionale della solea (da questa, attraverso alcuni gradini, si accedeva all'ambone). Mi pare di poter dunque escludere che in questo caso sia stata la liturgia della parola a condizionare la presenza della solea.

Allo stesso modo non è questa la sede per intrattenersi sulla solea della basilica di S. Tecla a Milano, dove tale strut-

([36]) G. FOGOLARI, *La maggior basilica paleocristiana di Concordia*, cit., pp. 289-291.

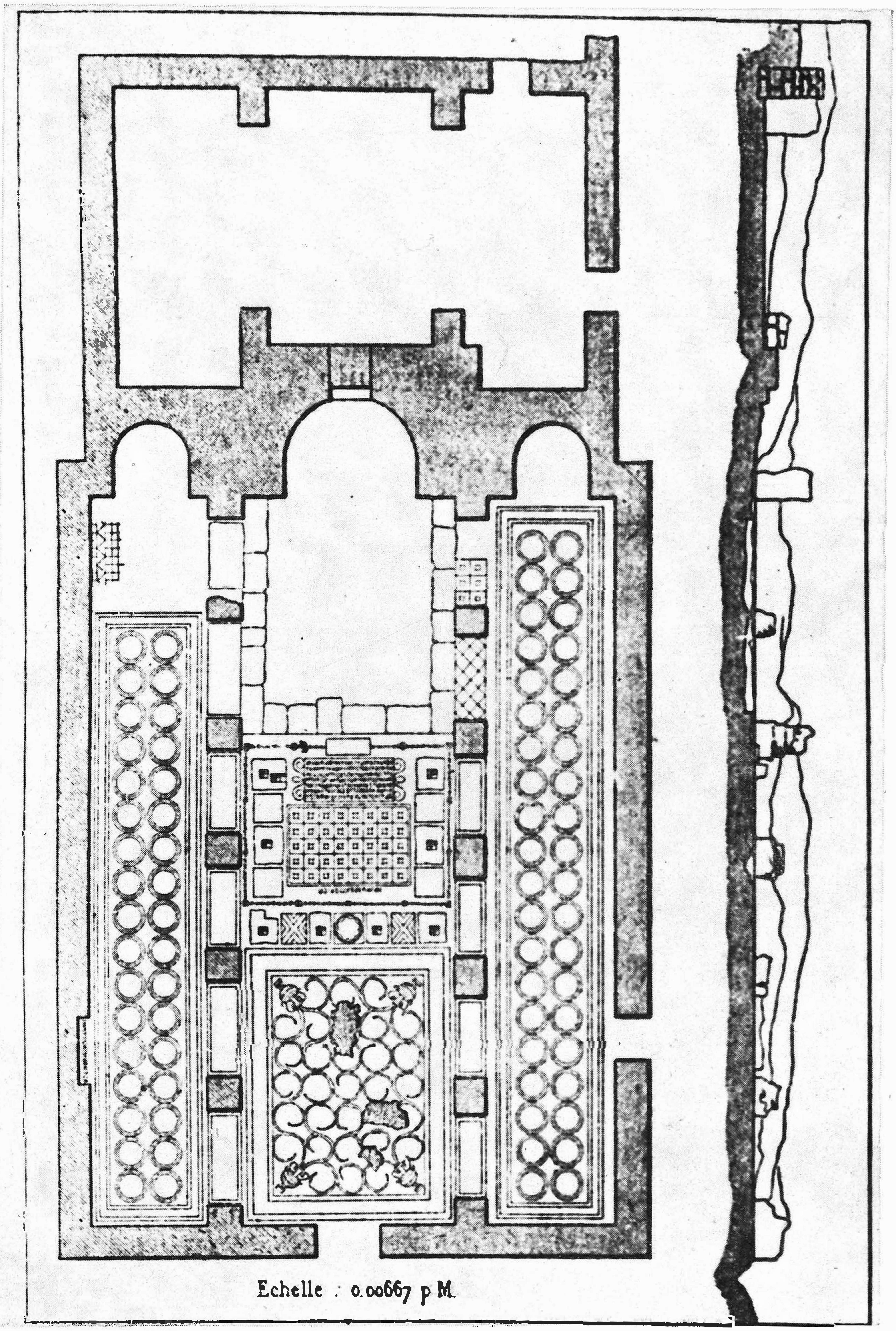


Fig. 1 - Kabr-Hiram: planimetria della basilica.

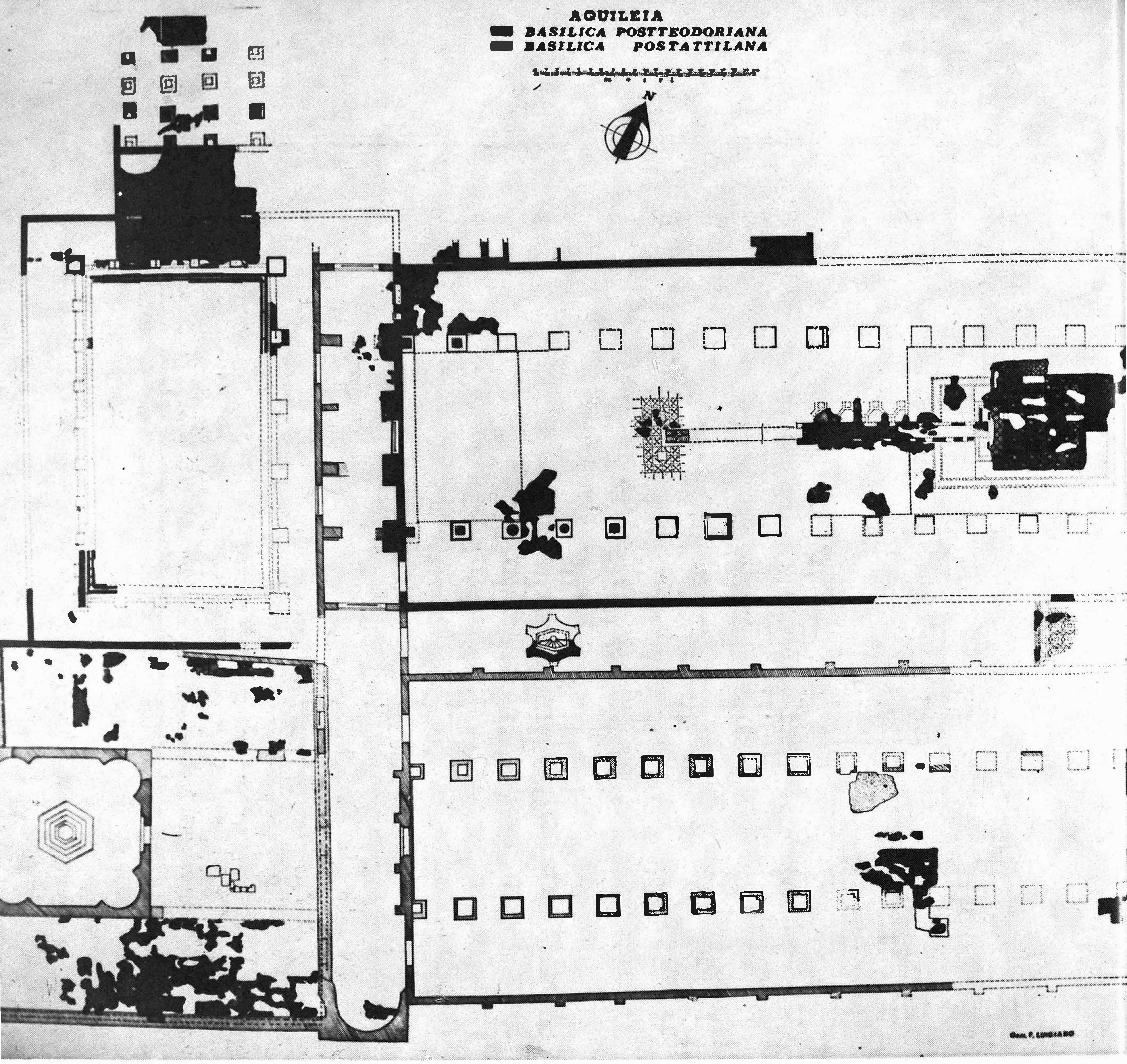


Fig. 2 - Aquileia: pianta delle basiliche post-teodoriane (da « Aquileia Nostra » 1972).


Fig. 3 - Pianta della basilica paleocristiana di San Canzian d'Isonzo.

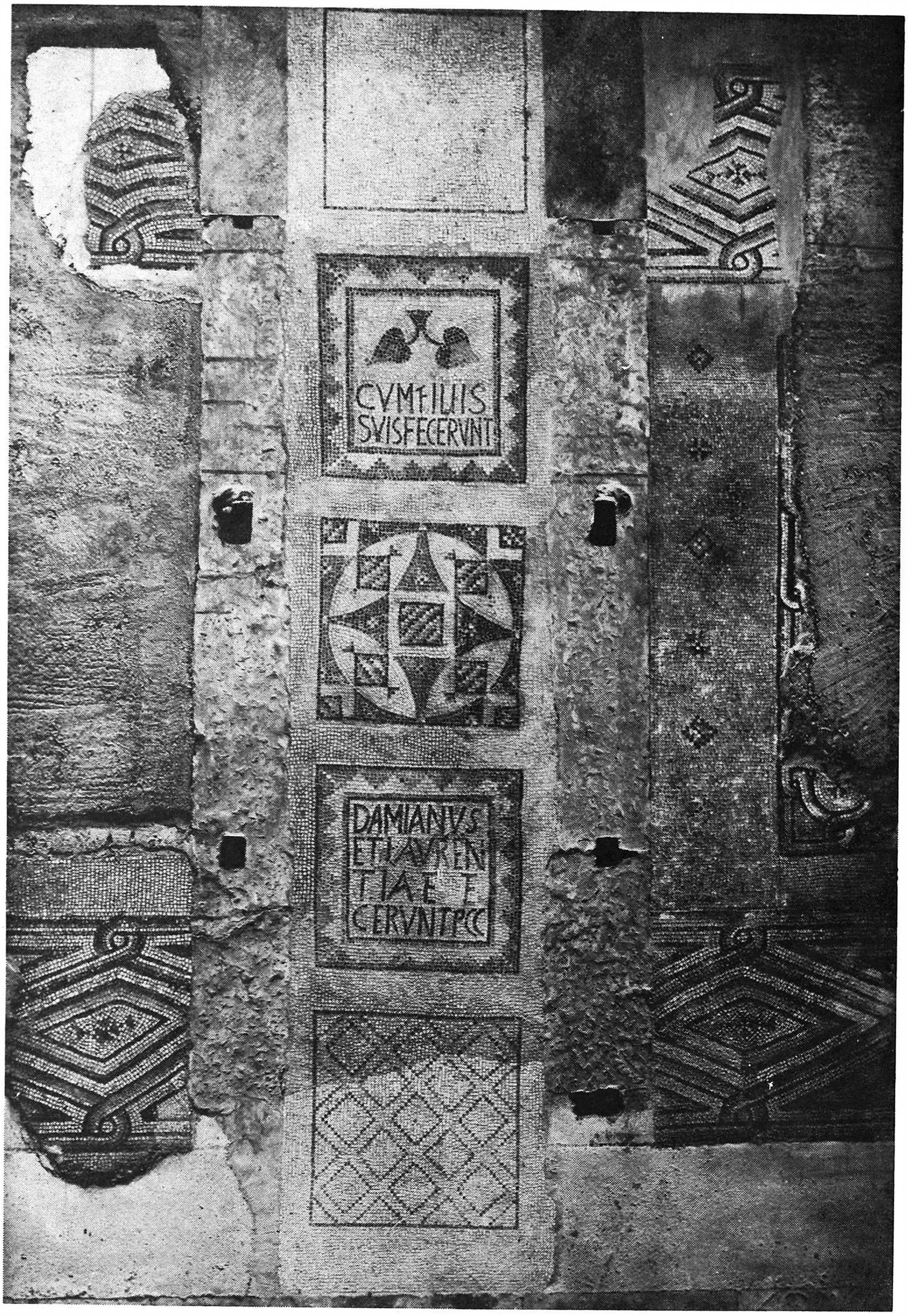


Fig. 4 - Pola: Solea del Duomo.


Fig. 5 - Veduta generale del musaico della basilica teodoriana meridionale.

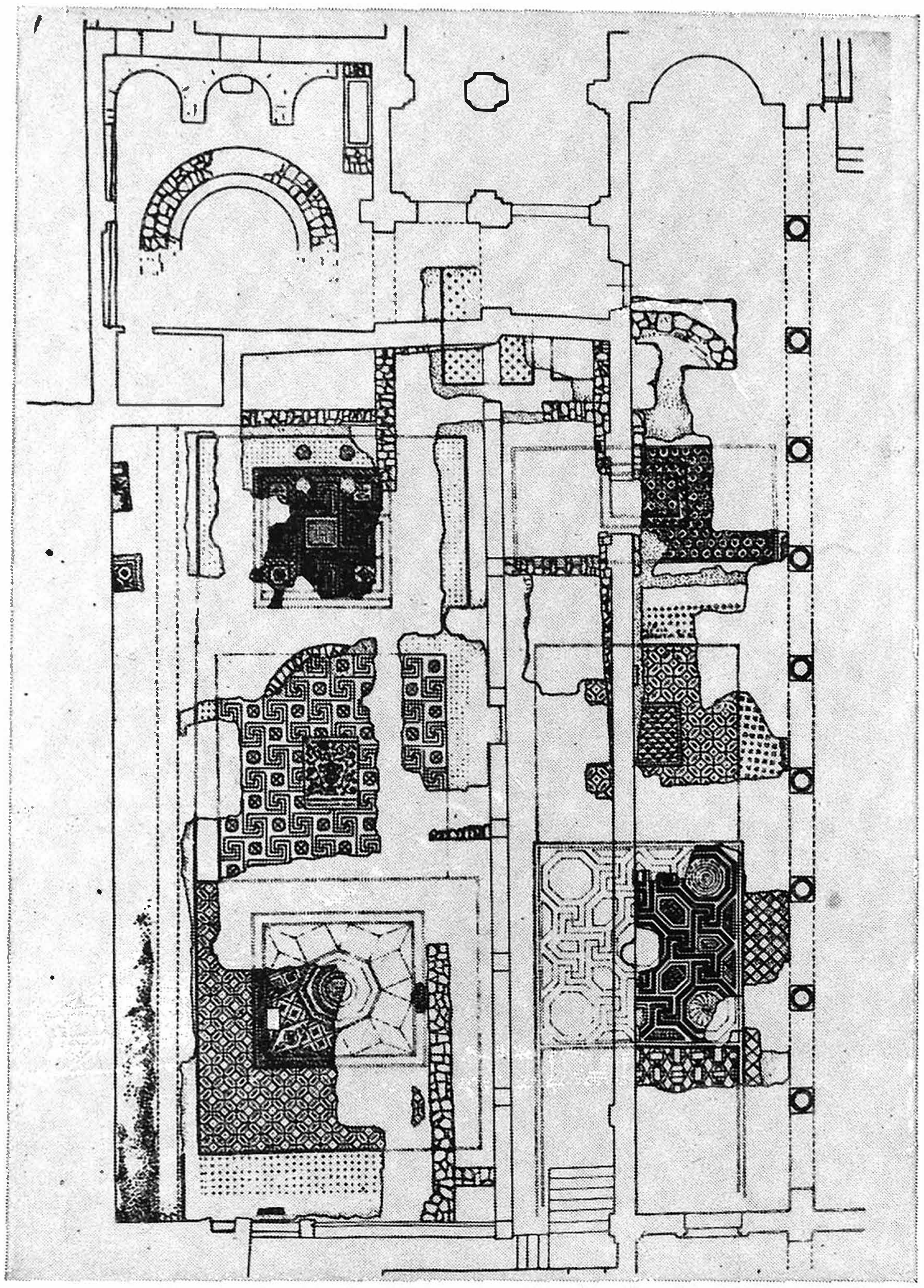


Fig. 6 - Parenzo. Aule primitive (dal Molajoli).

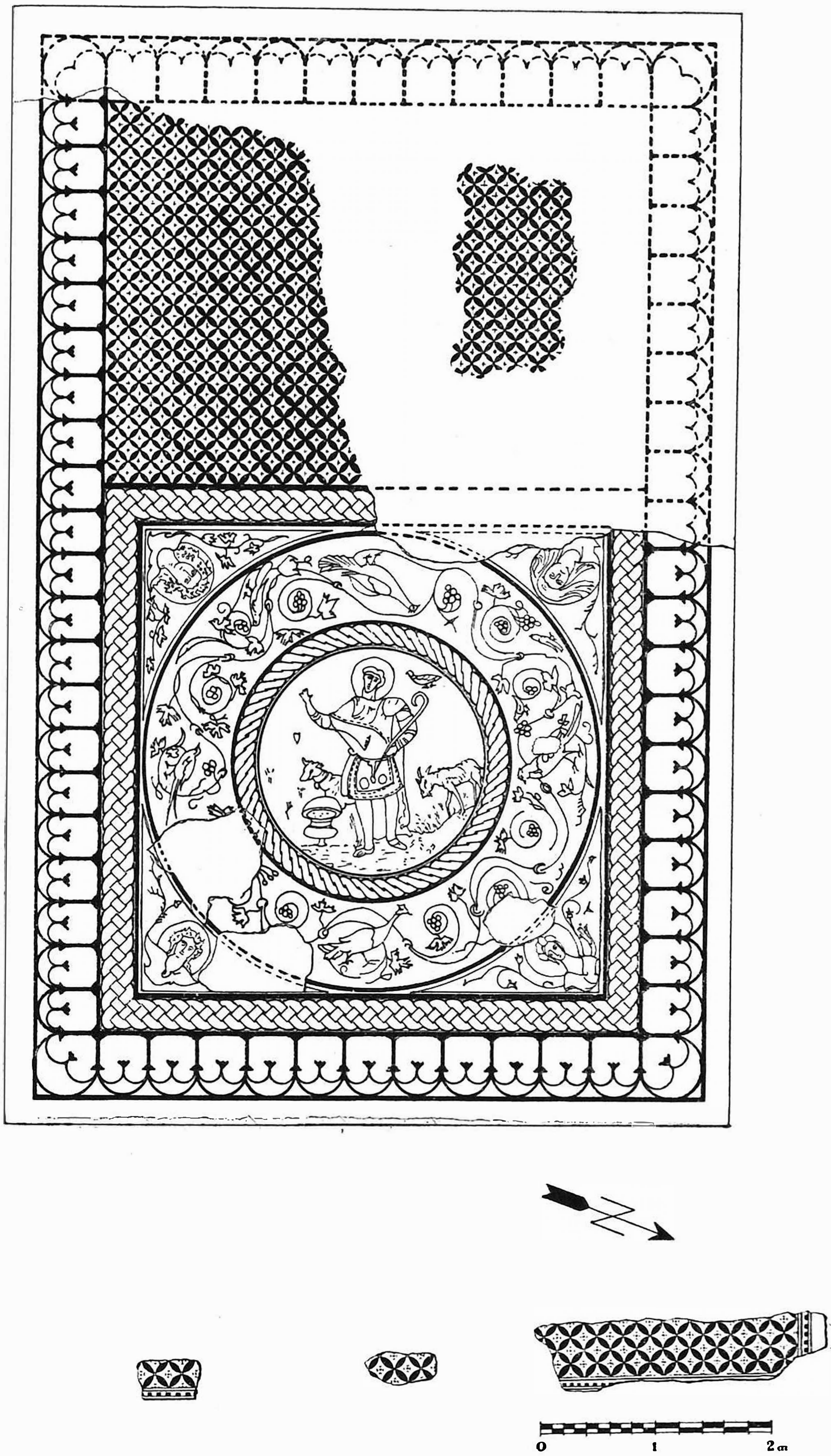


Fig. 7 - Aquileia: planimetria dell' oratorio col « Buon Pastore dall'abito singolare ».

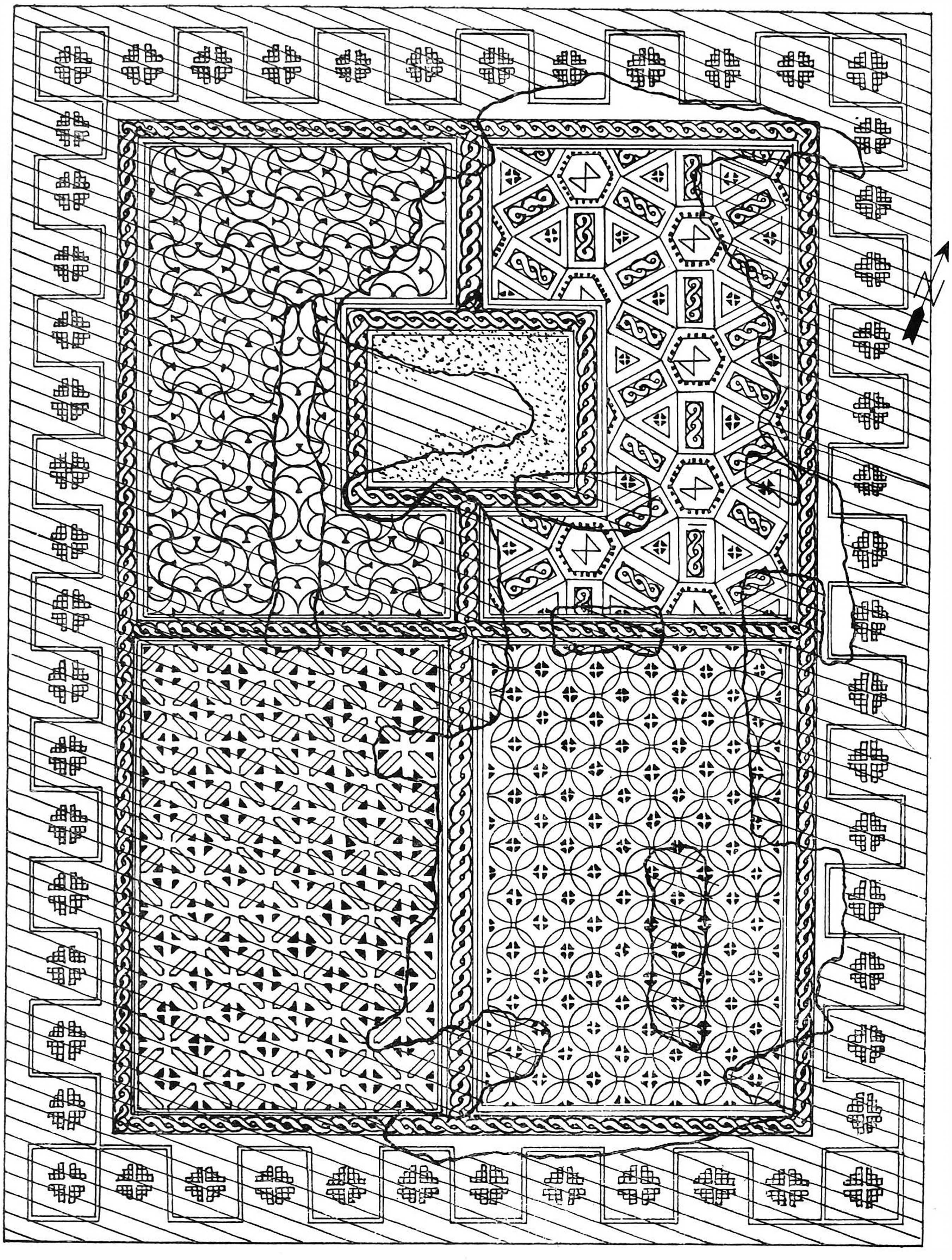


Fig. 8 - Aquileia: planimetria del sacello con mensa a sigma.

tura, larga m. 5,60 e lunga almeno m. 18, è stata accertata dal Mirabella Roberti non come riquadro del musaico ma come recinzione su un pavimento in *opus sectile,* che è rifacimento (secolo V) di quello primitivo ([37]).

Viceversa ricoperta di un tappeto musivo e contemporanea al musaico circostante, su cui è rialzata cm. 22, è la solea riapparsa tra i ruderi della seconda basilica della capitolare di Verona (secolo IV-V). Essa, limitata da muretti, è lunga m. 10 e larga m. 1,75; sul lato meridionale sono appoggiati due sostegni murari a forma semicilindrica che tagliano malamente i motivi del sottoposto musaico e sono perciò riferibili a una fase successiva. Secondo il De Angelis d'Ossat, queste basi murarie « a sigma » si sarebbero prestate egregiamente per l'appoggio di mense marmoree della stessa forma e dimensione, mentre la solea, « che poteva allungarsi, insinuandosi nella bipartita turba dei fedeli », sarebbe stata utilizzata per la distribuzione eucaristica al popolo » ([38]).

Le recenti campagne di scavo sul colle di Zuca a Ibligo-Invillino, nel Friuli, hanno portato alla luce un complesso cultuale riferibile alla prima metà del sec. V con una basilica che presenta caratteristiche utili alla nostra indagine, in quanto la decorazione musiva obbedisce a un piano liturgico riconoscibile in base a precise strutture: l'aula rettangolare, a unica navata, è fornita di banco presbiteriale preceduto da un bema quadrato (m. 4,85 × 4,60) pavimentato a musaico. Sull'asse del bema uno spazio vuoto indica senza dubbio il posto dell'altare rimosso. Ma quello che a noi più interessa in questa sede sono i segni delle recinzioni che separavano la parte orientale della chiesa dal resto e soprattutto di quelle che isolavano una sorta di solea sull'asse della navata. Qui il pavimento, di pietre nero

([37]) M. Mirabella Roberti, *La cattedrale antica di Milano...,* cit., pp. 77-98.

([38]) B. Forlati Tamaro, *La basilica paleocristiana di Verona...,* cit., pp. 117-127. G. de Angelis D'Ossat, *Mobilità e funzioni delle mense paleocristiane...,* cit., pp. 31-47.

grigie, è decorato da due grandi rettangoli a musaico, distinti da un passaggio centrale (largo cm. 80) compreso entro due cavità (larghe cm. 20, profonde cm. 7) atte a fermare i sostegni di una recinzione (probabilmente di legno) che portava al presbiterio ([39]).

Anche per il secolo VI, come si diceva, non mancano tracce della solea in centri della *Venetia et Histria*, per lo più aggiunta a un preesistente pavimento musivo: perciò non è improbabile che si tratti di una ripresa della tradizione locale per influsso della liturgia bizantina in seguito alla riconquista giustinianea.

E' certamente il caso della solea nel duomo di Grado, nata contemporaneamente al monumento (579), come ha potuto accertare il Mirabella Roberti scoprendo i resti di fondazioni per le cordonate parallele: le sue misure esterne sono di metri 4,45 × 2,57. Durante i restauri, ci si limitò a segnarla sul pavimento per evitare ricostruzioni arbitrarie ([40]).

Incerta tra il V e il VI secolo resta invece la datazione della solea nella basilica di Piazza pure a Grado. Di questa fu riconosciuto un solo tratto, largo m. 1,15, aggiunto senza alcuna fondazione al precedente pavimento musivo, su cui era alto cm. 45 ([41]).

La solea del duomo di Pola (fig. 4), trovata al livello del pavimento del secolo V, è separata dal resto del musaico per mezzo di due strisce di pietra che spezzano l'incorniciatura del campo musivo circostante denunciandone quindi la preesistenza ([42]). Le cordonate recano tacche per una serie di plutei che dovevano limitare una zona di m. 1,68 × 4,50; un pluteo per

([39]) V. Bierbrauer, *Gli scavi a Ibligo-Invillino, nel Friuli. Campagne degli anni 1972-73 sul Colle Zuca,* in « Aquileia Nostra », XLIV, 1973, coll. 89-92.

([40]) M. Mirabella Roberti, *Grado - Piccola Guida,* Trieste 1964, p. 6.

([41]) H. Swoboda-W. Wilberg, *Bericht über...,* cit., coll. 1-24.

([42]) M. Mirabella Roberti, *Indagini nel duomo di Pola,* cit., p. 225.

lato doveva essere mobile, come attesta un chiaro incasso circolare in corrispondenza delle seconde tacche per i pilastrini. Riguardo alla datazione, il Mirabella Roberti riferisce la solea al secolo VI anche in base all'analisi stilistica dei musaici che la ornano, ma non credo altrettanto facile stabilire se sia posteriore alla riconquista giustinianea e quindi condizionata da un eventuale influsso della liturgia orientale.

Anche nella Preeufrasiana di Parenzo (sec. V) rimangono possibili resti dei muretti laterali di una solea sovrapposti al musaico della navata centrale, a meno di non ritenerli pertinenti a fondazioni di una solea per l'Eufrasiana (sec. VI) o addirittura sepolture di epoca più tarda, come pensava il Molajoli ([43]).

In conclusione, dopo questa rapida rassegna monumentale, possiamo affermare che una semplice corsia tracciata sul pavimento musivo di un edificio cultuale senza più probanti elementi è poca cosa per garantire una sua specifica destinazione liturgica.

* * *

Notava recentemente la Farioli che l'impaginazione delle stesure musive sono in stretto rapporto con l'articolazione e con il significato degli ambienti e quindi con il fedele che li percorre o vi sosta; e, mentre in un ambiente di passaggio emerge per lo più una tematica uniforme, consona cioè a una corsia, in un ambiente che ha un suo valore intrinseco prevale una decorazione organizzata in modo da esser vista da ogni lato o tale da riflettere l'importanza di un'architettura centrica, e non di transito. Questo stesso criterio, seguito nelle case romane e nei pavimenti dei vari strati del Palazzo di Teoderico a Ravenna, presiederebbe anche all'articolazione degli spazi ecclesiali, a seconda del loro impianto basilicale o centralizzato, e sarebbe naturalmente in particolare connessione con le dispo-

([43]) B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo,* Parenzo 1940, p. 21.

sizioni liturgiche e con il significato di questi spazi. Ma al di là di queste considerazioni di ordine generale e delle norme che certamente dovevano regolare l'articolazione degli scomparti pavimentali negli edifici di culto, devo anche osservare che negli stessi tappeti musivi spesso si riconoscono partizioni e riquadri all'infuori della zona sacra e che non è altrettanto facile stabilire quando questi siano giustificati da speciali esigenze di carattere liturgico, ovvero legati all'offerta di un donatore che ha fatto eseguire un pannello isolato e autonomo, o ancora ispirati alla tradizione ellenistico-romana, per cui, come è stato altra volta rilevato, « in un tessellato che ripete di continuo un unico elemento decorativo un *emblema* quadrangolare o circolare a rompervi la monotonia disegnativa è cosa non infrequente » (44).

Pertanto un valido principio d'individuazione potrebbe essere offerto da una puntuale conoscenza delle rubriche dell'azione liturgica, cioè dalla conoscenza dello svolgimento pratico e concreto del rito per le singole sedi dell'antichità, in quanto — come è noto — mancava nei primi secoli quella uniformità liturgica solo più tardi affermatasi o imposta. Preciso subito però che siamo ancora molto lontani da una sistematica conoscenza di tali notizie, mentre siamo più ricchi d'informazioni — come del resto è logico pensare — sui testi liturgici in voga presso le prime comunità ecclesiali.

In tal modo i principali elementi che ci permettono di fissare con sicurezza la destinazione liturgica di un tappeto musivo, al di là dei temi in esso raffigurati, sono ancora di ordine strutturale: una collocazione di rilievo nella topografia dell'ambiente cultuale, una variazione di livello, una separazione materiale dagli altri riquadri.

Un'indagine di questo tipo infatti adotta un processo inverso rispetto a quello della Farioli: lei muove dall'analisi di

(44) R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana,* Ravenna 1975, p. 34. G. BRUSIN, *Il posto dell'altare in chiese paleocristiane del Vesupersunt duo,* Udine 1810, p. LV = P.L., XVI, col. 363 ss.

spazi eccelsiali già ben definiti e, in conseguenza di ciò, può constatare che l'articolazione dei vari scomparti musivi vi si adegua; noi invece dall'esplorazione dei semplici riquadri vorremmo approdare a conclusioni di ordine liturgico e, solo in considerazione della difficoltà riscontrata, abbiamo dovuto far ricorso a elementi strutturali connessi con le partizioni musive.

Ad ogni modo per avviare una rinnovata analisi del problema, già sollevato con diverse conclusioni dal Mirabella Roberti e dal Brusin relativamente alla posizione dell'altare nelle basiliche altoadriatiche, è necessario seguire, a mio parere, un ordinato procedimento che tenga conto:

— dei più importanti elementi che ovunque nel mondo cristiano antico e tuttora costituiscono l'arredo liturgico (altare, cattedra, banco presbiteriale, ambone) e della loro ubicazione all'interno del luogo sacro;
— delle testimonianze delle fonti;
— della distribuzione cronologica e ambientale dei monumenti considerati.

Passo ora alla trattazione dei singoli punti, nella speranza di poter formulare delle ipotesi di lavoro senza pretendere di giungere a soluzioni definitive, assai infrequenti per indagini di questo tipo. Come si sa, tra gli elementi che costituiscono l'arredo liturgico, maggior importanza spetta all'altare e alla cattedra, i due poli attorno a cui ruota lo svolgimento del rito: Cristo misticamente presente sull'altare e il vescovo, continuatore dell'opera apostolica. Perciò, in funzione del tema proposto, è degna di studio la collocazione riservata soprattutto a questi due elementi, anche se non vanno trascurati apprestamenti di minore rilievo, come l'ambone o la mensa per le offerte che, secondo quanto è stato rilevato dal Brandenburg per molte basiliche orientali (Shavei Zion, Kaoussie, Bethlehem, Kurnub, Evron, ecc.), occupavano un posto fuori dal presbiterio ,distinto sul pavimento musivo dai soliti *signa Christi* ([45]).

([45]) H. BRANDENBURG, *Christussymbole in frühchristlichen Bodenmosaiken,* in « Römische Quartalschrift », 64, 1969, pp. 74-138.

Analizziamo ora attentamente le testimonianze letterarie, quali ci vengono offerte dalle opere dei più antichi scrittori ecclesiastici.

Eusebio di Cesarea celebra la sapiente e mirabile costruzione della basilica di Tiro, dove aveva pronunciato un elegante discorso inaugurale su invito del vescovo Paolino:

« Terminata così la costruzione del tempio (Paolino) ha provvisto questo di sedili molto elevati per onorare quelli che vi presiedono e inoltre di banchi disposti ordinatamente per tutto il tempio con convenienza. Soprattutto ha eretto al centro il Santo dei Santi cioè l'altare e, perchè ad esso non accedesse la moltitudine, lo ha chiuso con transenne lignee, nella parte superiore lavorate con straordinaria finezza artistica, per modo che offrisse agli spettatori una visione stupenda » ([46]). Da questo testo, declamato subito dopo il 313 e utilizzato nella *Storia ecclesiastica* dopo la vittoria di Costantino su Licinio (323), veniamo a sapere che l'altare della basilica di Tiro fu eretto al centro, τὸ τῶν ἁγίων ἅγιον θυσιαστήριον ἐν μέσῳ θέις..., ma, privi di riscontri archeologici, ignoriamo se l'autore volesse riferirsi al centro del presbiterio o della navata; ad ogni modo è interessante rilevare la notizia di una recinzione con transenne lignee finemente intagliate per proteggerlo dalla moltitudine che non vi doveva accedere ([47]).

Di qualche decennio più tardi, se, come pare, va riferita a Niceta vescovo di Remesiana (città della Dacia Mediterranea soggetta alla provincia della Mesia e situata sulla strada principale che metteva in comunicazione l'Europa occidentale con Costantinopoli) piuttosto che a Niceta di Aquileia ([48]), è un'altra

([46]) EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica e i martiri della Palestina,* testo greco con traduzione e note di G. Del Ton, Desclée 1964, pp. 754-755.

([47]) J. BRAUN, (*Der christliche Altar,* 1924, p. 385) afferma però che l'altare aveva la sua postazione nel luogo più venerando della chiesa, cioè nel presbiterio.

([48]) P. PASCHINI, *Di un supposto scrittore aquileiese del secolo V,*

testimonianza che non riguarda propriamente l'altare ma l'uso di transenne lignee per separare nella basilica zone riservate a ordini particolari di fedeli; Niceta, nel suo *Libellus ad virginem lapsam,* si rivolge a una vergine velata che, dopo aver consacrato a Dio la sua vita, era scivolata nella colpa e, ricordandole gli onori che le erano dovuti in forza della sua singolare condizione, tenta di suscitare in lei la vergogna e il pentimento con queste parole: *Nonne vel illum locum tabulis separatum, in quo in ecclesia stabas recordari debuisti, ad quem religiosae matronae et nobiles certatim currebant, tua oscula petentes quae sanctiores et digniores te erant? Nonne vel praecepta quae oculis tuis ipse scriptus paries ingerebat, recordari debuisti?* ([49]). Anche qui dunque per separare dal resto un posto destinato a particolari ordini di fedeli, troviamo menzionato l'uso di recinzioni lignee che portavano scritti, forse intagliati, versetti biblici allusivi alla condizione della verginità.

Per la seconda metà del secolo IV possediamo al riguardo una preziosa testimonianza di Sozomeno, autore di una *Storia ecclesiastica* fra il 439 e il 450, secondo cui risulta che Ambrogio di Milano fissò la sede dell'imperatore nella cattedrale πρὸ τῶν δρυφάκτων τοῦ ἱερατείου (*ante cancellos altaris*), contrariamente a un costume invalso *ex assentatione vel ex disciplinae corruptione* che lo poneva ἐν τῷ ἱερατείῳ (*intra consepta altaris*) ([50]). Anche da qui dunque risulta che la sede dell'altare era recinta da transenne.

Analoghe testimonianze possiamo derivare dal *tractatus XXX* rivolto da Zenone di Verona, sul finire del secolo IV, ai *competentes* della sua comunità: egli li invita al fonte battesimale, dove la chiesa è pronta a generarli *non foetidis cunis sed suave redolentibus sacri altaris feliciter enutritura cancellis*;

Udine 1910, pp. 1-17: le argomentazioni dell'autore tendono a scalzare le dotte ma forse inconsistenti ipotesi di P. Braida.

([49]) P. BRAIDA, *Sancti Nicetae episcopi Aquileiensis opuscula quae supersunt duo,* Udine 1810, LV, P.L., XVI, p. 363 ss.

([50]) P.G., LXVII, coll. 1495-1496.

lo stesso commentatore della *Patrologia* [51] fa rilevare come allora nelle chiese di Verona l'altare fosse recinto da cancelli affinchè la moltitudine dei fedeli accostandosi tumultuosamente all'altare, non turbasse il sacerdote. E se la seconda basilica della capitolare con la lunga solea, di cui si è già fatto cenno, dovesse essere riferita a Zenone, come riteneva lo Zovatto [52], potremmo farci un'idea concreta dello sviluppo della recinzione presbiteriale, dal De Angelis d'Ossat connessa proprio con la distribuzione eucaristica al popolo.

Fra queste ed altre testimonianze letterarie che considerano l'altare al centro del santuario distinto dalla moltitudine dei fedeli, l'unica voce fin qui utilizzata in favore della tesi che pone l'altare quasi al centro dell'aula è un passo di Agostino meritevole di attenzione.

Che in molte basiliche africane l'altare si trovi molto avanzato nella navata è un fatto incontestabile [53], ma che il dato materiale trovi sicura conferma nella testimonianza di Agostino mi sembra almeno discutibile, tanto più che la stessa cattedrale di Ippona, la *basilica maior,* accoglie l'altare nello spazio della navata immediatamente affacciato all'abside sopraelevata, isolato dal *quadratum populi* per mezzo di cacelli, come sembrano attestare i dati di scavo e confermare le testimonianze letterarie [54].

[51] P.L., XI, col. 476 e n. 4.

[52] P.L. ZOVATTO, *Verona paleocristiana,* in « Verona e il suo territorio », Verona 1960, p. 562.

[53] N. DUVAL, *L'architecture chrétienne de l'Afrique du nord dans ses rapports avec le nord de l'Adriatique,* in « Antichità Altoadriatiche », V, Udine 1974, p. 362. M. MIRABELLA ROBERTI, *L'arredo delle basiliche paleocristiane nell'alto Adriatico e in Africa,* in « Antichità Altoadriatiche », V, Udine 1974, pp. 375-377.

[54] E. MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone ville episcopale de saint Augustin,* Paris 1958, pp. 28-29, 228 n. 3. O. PERLER, *L'église principale et les autres sanctuaires chrétiens d'Hippone-la-Royale d'apres les textes de St. Augustin,* in « Revue des Études Augustiniens », 1, 4 (1955), p. 335: « Il n'y a pas à hésiter sur la disposition de l'autel dans l'église cathédrale d'Hippone. L'autel se trouvait au pied de l'abside dans la nef conformément au texte du sermon... Il était séparé des colla-

Nel *sermo* 132 Agostino esorta i catecumeni alla grazia della rigenerazione e, commentando Giovanni, VI, 56-57 (*Caro mea vere esca est... Qui manducat meam carnem...*), fa delle considerazioni per i *fideles* e per gli *audientes*: i primi *qui iam manducant carnem Domini... cogitent quid manducent...*; i secondi, *qui autem nondum manducant et nondum bibunt, ad tales epulas invitati festinent. Per istos dies* (le festività pasquali) *magistri pascunt, Christus quotidie pascit, mensa ipsius est illa in medio constituta* ([55]). Quest'ultima espressione, *mensa ipsius est illa in medio constituta,* cavallo di battaglia per quanti vogliono sostenere la collocazione dell'altare al centro dell'aula nelle più antiche basiliche dell'Africa settentrionale e della regione altoadriatica, mi sembra che, nel contesto e alla luce delle risultanze archeologiche, sia passibile di un'interpretazione piuttosto metaforica che letterale, quasi a dire che la mensa di Cristo è accessibile a tutti e che tutti vi si devono accostare, anche se poi per opportunità liturgica essa si colloca entro una zona riservata. Ma qualora il passo di Agostino intendesse alludere alla materiale presenza dell'altare sul centro dell'asse longitudinale della chiesa, per le testimonianze letterarie più su addotte, non siamo autorizzati a ritenerlo privo di una recinzione di transenne: nel secolo IV la celebrazione eucaristica non doveva essere più semplicemente un pasto in comune, ma doveva essere già un rito in cui vescovo e clero svolgevano un ruolo importante tra la moltitudine dei fedeli, che non doveva accalcarsi attorno al *Sancta Sanctorum,* ove si compivano i sacri misteri. Del resto lo stesso Agostino raccomandava ai peccatori

téraux et de la nef centrale par des clôtures "*cancelli*". La place ainsi isolée était réservée à l'évêque et aux ministres qui le servaient pendant l'oblation... L'autel à forme de table (*mensa*), et probablement en bois, était placé au milieu ». A questo punto l'autore richiama (e lo vediamo più avanti) il passo del *sermo* 132, 1, *mensa ipsius est illa in medio constituta*, da cui si ricava che *in medio* è da intendersi al centro del bema posto ai piedi dell'abside sopraelevata e davanti all'assemblea dei fedeli.

([55]) P.L., XXXVIII, coll. 734-735.

di non accostarsi alla comunione *ne proiciantur de cancellis* ([56]).

Ma è ora di passare all'analisi dei monumenti superstiti, dove l'esistenza di significative partizioni del musaico e tracce di originarie recinzioni pongono pressanti domande. Poichè è assolutamente necessario procedere secondo un rigoroso criterio cronologico, iniziamo l'indagine dalle aule teodoriane di Aquileia.

In tutte e tre le aule teodoriane possiamo constatare le tracce di una sicura cancellata che distingueva il presbiterio non accessibile ai laici dal *quadratum populi* ([57]). Ma, per limitarci alle due aule parallele di cui dobbiamo occuparci in quanto fornite di riquadri musivi, possiamo facilmente notare sia nella Teodoriana settentrionale che in quella meridionale un elemento divisorio fra la terza e la quarta campata, previsto dalle cornici del piano musivo e perciò pensato sin dall'inizio: vi si riconosce concordemente l'incassatura per una cancellata delimitante l'area riservata al clero. Le rovine del campanile nell'aula Nord non permettono di individuare l'ingresso ma il solco scoperto nell'aua Sud indica la presenza di una cancellata fissa (probabilmente lignea) con due stretti ingressi ai lati, come nell'aula intermedia. Recinti presbiteriali con due passaggi ai lati anzichè al centro ci sono documentati, per un periodo successivo, in basiliche del Norico ([58]). Ora questi sono elementi sufficienti per riconoscere con assoluta certezza la campata orientale delle

([56]) *Sermo* 392, n. 5 = P.L., XXXIX, 1712. Anche il Mirabella Roberti (*L'arredo delle basiliche paleocristiane...,* cit., p. 378), che pure sulla scorta del Cecchelli (*La basilica di Aquileia,* Bologna 1933, p. 208) si serve della citazione di Agostino per confermare le risultanze archeologiche dell'altare *in medio* e per avallare tale ipotesi anche in mancanza di sicuri dati archeologici, sostiene comunque la presenza del recinto presbiteriale attorno all'altare.

([57]) S. Tavano, *Il recinto presbiteriale nelle aule teodoriane di Aquileia,* in RAC, XXXVI, 1960, p. 105 ss.

([58]) G.C. Menis, *La basilica paleocristiana nelle diocesi settentrionali della metropoli d'Aquileia,* Roma 1958, pp. 116-117, fig. 37; fig. 21; 168-169, 176.

due aule teodoriane come un riquadro musivo a destinazione liturgica e più precisamente come sede del presbiterio; del resto la scena stessa del mare pescoso con le storie di Giona, che si estende a tutta la campata orientale dell'aula Sud è un elemento compositivo particolarmente indiziato a questo riguardo. Al centro della campata orientale dell'aua Nord si ritrova un pannello trapezoidale a quadri e crocette (m. 4,70-3,85×2,80 nella parte superstite), atto a contenere i seggi dei presbiteri e primo indizio di quel banco presbiteriale fisso che nel secolo successivo sarà ricorrente nelle basiliche della metropoli aquileiese ([59]).

Fin qui tutti d'accordo in quanto sono stati i dati archeologici a parlare più che gli archeologi.

I problemi si agitano quando cominciamo a chiederci che cosa fosse accolto nel presbiterio, oltre ai seggi dei presbiteri, e quale delle due aule parallele fosse adibita a catecumeneo, e, in quanto tale, non fornita di altare.

Fu il Mirabella Roberti a sollevare il problema dopo le felici scoperte di Orsera ([60]), partendo dal presupposto di dover riconoscere con ogni probabilità l'aula meridionale come quella della sinassi. Ma, pur ammettendo che per ragioni costruttive e pratiche anche l'aula Nord possa essere stata adibita ad usi cultuali o che la sinassi abbia potuto avere svolgimento completo nelle due aule, il Mirabella Roberti anche ultimamente riteneva opportuno prendere le mosse dall'analisi dell'aula meridionale che, per essere assai più conservata nella sua integrità musiva, può fornirci orientamenti più sicuri ([61]). Qui infatti l'area lungo l'asse longitudinale è conservata interamente e presenta degli *emblemata* che interrompono il disegno dei tappeti,

([59]) G. Brusin, *Il posto dell'altare...,* cit., p. 216. S. Tavano, *Il recinto presbiteriale...,* cit., p. 116, n. 37. G. Bravar, *Banco presbiteriale, un arredo delle basiliche del Patriarcato di Aquileia, assente ancora nella metropoli,* in « Aquileia Nostra », XXXII-XXXIII, 1961-62, coll. 99-108.

([60]) M. Mirabella Roberti, *La sede paleocristiana di Orsera,* cit., pp. 31-120.

([61]) M. Mirabella Roberti, *L'arredo delle basiliche paleocristiane...,* cit., p. 371.

determinando delle zone di rilievo: il clipeo con l'iscrizione di Teodoro nella IV campata, dove si stende il musaico col mare pescoso e con le storie di Giona; il riquadro con la Vittoria cristiana, immesso in un tessuto di ottagoni con figure di offerenti, al centro della terza campata, e il riquadro con la lotta fra il gallo e la tartaruga, al centro della prima campata. Fuori dall'asse longitudinale, il tappeto settentrionale di questa prima campata accoglie al centro un riquadro lacunoso con scena di pesca.

Quello della Vittoria risulta l'*emblema* di maggior rilievo fra tutti i simboli e le immagini umane (fig. 5): per il Mirabella Roberti deve certo trattarsi del riquadro che, all'inizio, accoglieva l'altare mobile, lo confermerebbero le immagini degli offerenti che circondano il pannello, mentre i rami fioriti con gli uccelli farebbero pensare al versetto del salmo 127: « i tuoi figli siano come virgulti di olivo attorno alla tua mensa ». Una prova ulteriore sarebbe fornita dai quattro tasselli inclusi più tardi nel musaico con imposte di un altare a cassa, formato da quattro lastre marmoree con piccole lesene d'angolo, sulla fine del secolo IV, per una sistemazione di reliquie. Viceversa i quattro rappezzi sull'epigrafe di Teodoro (fig. 5) sarebbero stati prodotti dal logorìo della cattedra episcopale, non dalla impostazione di colonnine per reggere una mensa d'altare, in quanto non sono stati trovati gli zoccoli su cui saldarle secondo una necessità pratica e la prassi costruttiva tradizionale, come si può constatare sulla Vittoria e nell'aula intermedia ([62]).

In questo caso dunque ci troveremmo di fronte a un riquadro musivo destinato ad accogliere l'altare fuori dal recinto presbiteriale che separava la III dalla IV campata. Inoltre la continuità dei *cancella* con due sole strette aperture ai lati rilevate anche dal Tavano ([63]) avrebbe interrotto quella ideale « via

([62]) M. Mirabella Roberti, *La sede paleocristiana di Orsera...*, cit., p. 68 e n. 98; Id., *La posizione dell'altare...*, cit., p. 182 ss.; Id., *L'arredo delle basiliche paleocristiane...*, cit., p. 372.

([63]) S. Tavano, *Il recinto presbiteriale...*, cit., p. 111.

sacra » che collegava l'altare alla cattedra, senza contare che il passaggio dal presbiterio all'altare non sarebbe stato agevole tra la moltitudine dei fedeli che potevano affollare l'aula. D'altra parte la presenza di una chiusura trasversale fissa fra la terza e la quarta campata, contemporanea alla stesura del musaico, non mi sembra si possa revocare in dubbio.

Invece, quando Teodoro costruì l'impianto cultuale, l'asse della IV campata era lasciato pressochè libero da simboli e da ornamenti particolari (come nell'aula Nord), tanto da dividere asimmetricamente le tre storie di Giona, che invece avrebbero potuto essere distribuite altrimenti ed esteticamente in modo migliore (una al centro e due ai lati): qui c'era lo spazio necessario per l'altare e per la cattedra; ed infatti dal centro con l'epigrafe acclamatoria di Teodoro, inserita forse più tardi, al limite orientale della campata, ci sono ancora circa m. 4 (lo stesso spazio che intercorre ad esempio tra l'altare e la cattedra medievale). D'altra parte inserire nel musaico un *emblema* particolarmente prezioso e ricco di significati spirituali come la Vittoria per poi ricoprirlo con un altare sia pur mobile, mi pare contraddittorio, dal momento che le figurazioni principali dovevano assolvere a una funzione non solo esornativa ma anche didattico-allegorica. Se poi l'aula fosse sorta come *consignatorium* e *catechumeneum,* secondo l'ipotesi dello Gnirs, dell'Egger e del Brusin ([64]), non ci sarebbe la necessità di riconoscervi una sede per l'altare e tanto meno si sentirebbe la mancanza di un passaggio centrale nella cancellata ([65]).

([64]) G. Brusin, *Il posto dell'altare...,* cit., p. 216 ss.

([65]) Il fatto che dalla metà del secolo IV si sia voluto sostituire la Teodoriana Nord con una basilica maggiore, la Postteodoriana settentrionale, potrebbe tornare a favore di quest'ultima ipotesi, in quanto si rileva generalmente la tendenza a non abbandonare la primitiva sede di culto, talora legata a ragioni sacrali che possono anche sfuggire. A ciò si potrebbe obiettare però che la chiesa attuale sorge sull'area della Teodoriana e della Postteodoriana meridionale, ma potrebbe essere frutto di una circostanza fortuita e di una soluzione di continuità dovuta agli sconvolgimenti verificatisi dal secolo V in poi.

Di una cosa possiamo essere certi per ragioni strutturali e compositive: che la campata orientale, occupata interamente da scene di pesca e dalle storie di Giona e separata dal resto dell'aula per mezzo di una recinzione, costituisce un unico tappeto musivo di grande rilievo riservato al clero: da esso trarrà forse ispirazione, sul finire del secolo, il tessellato del catecumeneo di Orsera. Che in un secondo momento, probabilmente durante la costruzione della grande Postteodoriana Nord e della basilica della Beligna, l'*emblema* con la Vittoria abbia dovuto sopportare un altare a cassa, forse per la reposizione di venerate reliquie apostoliche in attesa di una basilica martiriale non ancora ultimata, dipende da una necessità sopravvenuta più tardi che non serve a spiegare l'origine del riquadro ([66]).

Se altare ci fu nella Teodoriana settentrionale, in quanto possibile aula della sinassi, non c'è ragione di credere che sia stato sistemato fuori dai cancelli: la quarta campata infatti è divisa in due zone per mezzo di una fascetta di tessellato nero tra la sede dei presbiteri col pannello trapezoidale e quella di un possibile altare ([67]). Inoltre la disposizione delle figure di animali campiti nelle geometrie non sembra in relazione con un centro ideale dell'aula ma piuttosto con l'entrata nell'aula che si apriva sul muro meridionale; del resto anche nella Teodoriana Sud vedrei la stessa tendenza anzichè una relazione delle figure con la Vittoria, come pensa il Mirabella Roberti.

Anche il Tavano, che pure aveva rilevato la mancanza di un passaggio al centro della cancellata nella Teodoriana meridionale e quindi la mancanza di una comunicazione diretta tra il riquadro della Vittoria e il presbiterio, parte dal presupposto

([66]) Concordo col MIRABELLA ROBERTI, (*La posizione dell'altare...*, cit., p. 188) quando afferma che i quattro tasselli in pietra sono imposte di un altare e non fondamenta di un ambone, come vorrebbe non senza motivate ragioni il BRUSIN (*Il posto dell'altare...*, cit., p. 218). Quanto alle reliquie degli apostoli e alla *basilica apostolorum,* cfr. S. TAVANO, *Aquileia cristiana,* cit., pp. 140-157.

([67]) G. BRUSIN, *Il posto dell'altare...*, cit., p. 212 ss.

che quella figurazione tanto importante fosse destinata ad accogliere l'altare e non esclude che la celebrazione del rito sacro avanzasse tra la folla, a meno che l'aula non fosse sorta con funzione di catecumeneo: ci troveremmo di fronte ad uno sperimentale sviluppo dell'area sacra in lunghezza, sull'asse longitudinale della chiesa, conforme all'immagine che ci offre la capsella eburnea di Pola e a quelle soluzioni più « razionali » documentate nelle più tarde basiliche dell'area aquileiese con l'adozione della solea ([68]); ma, se questa ipotesi può essere timidamente avanzata per la Teodoriana Nord, dove la rovina del campanile popponiano ha tolto ogni possibile evidenza, resta sempre il fatto che nella Teodoriana Sud questa embrionale digitazione dell'area sacra sarebbe impedita dalla cancellata.

Per la seconda metà del secolo IV, la solea della Postteodoriana settentrionale documenta — come si è visto — il fenomeno di un allungamento del bema nella navata ma essa non ha certo la funzione di proiettare in avanti la sede dell'altare, qui già abbastanza avanzato nel *quadratum populi* forse per l' enorme sviluppo longitudinale dell' edificio, come in talune chiese africane. Viceversa anche in questa basilica, dove lo stile del musaico pavimentale trova il più immediato parallelo con quello dell'aula meridionale di Parenzo ([69]), si nota la stretta relazione esistente tra il presbiterio e l'altare entro un'unica zona di rilievo. E' questa una grande area di m. 8,92×15,85, delimitata nel musaico da una cornice a girali, che cinge tre tappeti musivi: quello più orientale era certamente destinato alla cattedra e agli assistenti; in quello centrale a meandri è campita un'altra inquadratura di m. 5,72×3, già riconosciuta dal Cecchelli, dal Brusin e dal Mirabella Roberti come sede dell'altare ligneo a ben 17 metri dalla parete orientale ([70]); il riquadro

([68]) S. TAVANO, *Il recinto presbiteriale...*, cit., p. 111 ss. ID., *Aquileia e la « domus ecclesiae »*, cit., p. 14.

([69]) M. MIRABELLA ROBERTI, *Osservazioni sulla basilica postteodoriana...*, cit., p. 871.

([70]) M. MIRABELLA ROBERTI, *Osservazioni sulla basilica postteodoriana...*, cit., p. 873.

occidentale poteva essere riservato ai lettori e al diacono che guidava la messa corale e dava l'intonazione, secondo una più tarda notizia del vescovo Niceta (458?-485), a meno che non si tratti ancora una volta di Niceta di Remesiana, al quale viene attribuito il sermone *de psalmodiae bono*: « Il diacono a voce chiara, a guisa di recitativo (*ad modum praeconii*), avverte tutti che osservino il pieno accordo (*unitas servetur*) sia nel pregare, sia nel genuflettere, sia nel salmeggiare, sia nell'ascoltare le lezioni » ([71]). Da qui partiva la corsia centrale, solo in due tempi successivi rialzata assieme al pannello per la sede dell'altare.

Anche qui in realtà l'impianto ha sapore di primizia e non vi vedrei sviluppi di embrionali sistemazioni adottate in via « sperimentale » nelle aule teodoriane. Viceversa, secondo me, vi si ritrova quella connessione tra presbiterio e altare che inclino a riconoscere nell'organizzazione dei riquadri musivi delle aule teodoriane, mentre del tutto nuova risulta l'introduzione della solea, connessa con un eventuale ambone e con la liturgia della parola o con un'eventuale tavola per le offerte collocata tra la moltitudine dei fedeli, e comunque destinata a regolare certi spostamenti nello svolgimento del rito liturgico, come la processione delle offerte e la distribuzione eucaristica. Va osservato infine che non sono state trovate tracce per la postazione di recinzioni presbiteriali, che pertanto dobbiamo supporre mobili.

Alla seconda metà del secolo IV appartengono ancora le aule primitive di Parenzo e il complesso cultuale di Orsera, oltre ai rimaneggiamenti sul musaico della Teodoriana meridionale di cui si è già fatto cenno.

Alle aule parentine (fig. 6) il Mirabella Roberti applicava le stesse argomentazioni svolte per le aule teodoriane e anzi

([71]) G. VALE, *Il vescovo S. Niceta e le norme per le scholae cantorum nella chiesa di Aquileia,* in « Canentes Domino in organis », 1925, pp.24-25. Anche Eugippio (*Vita S. Severini,* 12, 3) ci attesta per il sec. V-VI l'ordine seguito nel canto liturgico: *omnibus in ecclesia congregatis unusquisque in ordine suo psallebat ex more.*

conduceva un unico discorso per stabilire la posizione dell'altare *in medio* tanto ad Aquileia che a Parenzo, collegando le analogie rilevate fra i tessellati dei due complessi: anche due delle tre aule parallele di Parenzo presentano, quasi alla stessa altezza, un *emblema* circa a metà della nave e un altro presso la parete orientale. Pertanto nelle due aule parentine (la terza recentemente scoperta a settentrione era adibita a battistero) l'altare sarebbe stato collocato rispettivamente sul riquadro col vaso fiorito, posto in maestà come simbolo del premio che i desideri avanza, e sul riquadro con gli archetti fioriti, probabile immagine dei cieli; la cattedra invece sarebbe stata collocata verso il muro orientale e, nell'aula di mezzo, ne resterebbe segno evidente nei quattro rappezzi provocati dal solito logorìo come sulla iscrizione di Teodoro (il supposto fenomeno però non si è verificato nell'aula meridionale di Parenzo); i pesci successivamente inseriti nel pannello musivo a meandri (quello che forse apparteneva ancora a un ambiente della *domus* romana) confermerebbero l'ipotesi che riconosce in quel sito la sede della cattedra e del clero; infatti il Mirabella Roberti rilevava che la sede dei presbiteri nei musaici è spesso distinta con pesci o con scene marine, quasi a monito della loro missione, come nell'abside del supposto oratorio di Aquileia già ricordato, nel catecumeneo di Orsera, nella campata orientale della Teodoriana Sud e nel riquadro a onda subacquea della meridionale di Parenzo ([72]). Qui sono state ritrovate, fra il terzo e il quarto settore musivo, le fondazioni di un muro trasversale, probabile sostegno a una recinzione di plutei o di transenne; la distinzione tra queste due parti dell'aula sembrerebbe confermata anche dal fatto che la zona orientale presenta il piano del suo pavimento musivo a un livello di cm. 5 più alto rispetto a quello degli altri tre pannelli. Resta tuttavia discussa la funzione liturgica dell'aula come pure la presenza o meno di un altare. Nell'aula intermedia invece manca ogni traccia di recinzione presbiteriale o un segno qualsiasi di

([72]) M. MIRABELLA ROBERTI, *La posizione dell'altare...*, cit., p. 192, n. 33.

struttura per poter avvalorare un'ipotesi invece di un'altra, mentre gli *emblemata* al centro dei tre tappeti musivi rientrano nell'uso della decorazione ellenistico-romana tutt'al più con un arricchimento di significati simbolici. Una cosa sola è certa, che, se i quattro rappezzi sul tappeto orientale fossero gli ultimi residui di una mensa d'altare, non ci sarebbe posto per la cattedra ad Est e gli stessi movimenti del celebrante rivolto al popolo non sarebbero stati agevoli proprio per mancanza di spazio. Ma, pur accettando l'ipotesi del Mirabella Roberti che riconosce in quei rappezzi i segni di una cattedra e non di un altare, mi sembra che, per quanto detto sopra, dovremmo supporre l'uso di transenne mobili destinate a recingere entro un'unica area cattedra e altare, a meno di immaginare un caso che non prevedesse separazioni di sorta e lasciasse la celebrazione del rito a uno spontaneismo liturgico praticabile nei piccoli gruppi e nelle giovani comunità. In tal caso allora la mensa avrebbe potuto esser disposta anche sopra il riquadro con il vaso fiorito, ma che questo sia stato voluto come sede dell'altare non lo affermerei sia per la forma dell'*emblema* (m. 2×1,59), più lungo che largo e quindi contrario alla normale forma dell'altare ([73]), sia per l'epigrafe dei generosi donatori, *Lupicinus et Pascasia,* che, avendo offerto più di 500 piedi, hanno tenuto a distinguersi con un pannello singolare, secondo la tradizione del musaico ellenistico solito a rompere la monotonia disegnativa di un unico elemento decorativo con l'inserimento di un *emblema* centrale.

Diversa invece è l'articolazione degli scomparti musivi operata nel catecumeneo di Orsera (seconda metà del secolo IV); esso è diviso in due zone: una (m. 4,68×1,29) raffigura pesci natanti, l'altra (m. 4,68×4,72) è formata da quadrilateri curvi-

([73]) Il pannello sicuramente destinato alla collocazione dell'altare nella Postteodoriana Nord infatti segue la normale forma della mensa. Per le fondazioni del muro trasversale nell'aula Sud, v. G. Bovini, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola,* Bologna 1974, pp. 83-84.

linei connessi fra loro. Concordo col Mirabella Roberti quando afferma che la caratteristica partizione della superficie dell'aula e la rappresentazione dei pesci in una zona ben definita, oltre a testimoniare uno stretto parallelismo con la basilica meridionale di Aquileia, sono connesse con una destinazione liturgica della sala. Anche la Farioli, interessatasi recentemente alle tematiche musive relative alla zona sacra, sottolineava l'innegabile interdipendenza tra iconografia e collocazione, che suggerisce ai fedeli riposti sensi simbolici.

Se quest'aula è, come sembra certo, un catecumeneo, Orsera ci offre il primo esempio di un ambiente destinato all'istruzione dei catecumeni in un centro non episcopale e contribuisce a determinarne gli aspetti costruttivi e liturgici. La sistemazione interna doveva richiedere uno spazio destinato ai catecumeni e uno ai sacerdoti docenti: questi dovevano occupare il riquadro dei pesci, ricco di valore simbolico prima che ornamentale, quelli l'area maggiore ornata a musaico geometrico da dove, ascoltando, potevano aver presente lo squarcio del simbolico mare (74).

Un'analisi di questo tipo potremmo applicare anche a edifici cultuali di minori dimensioni, come sono i cosiddetti oratori domestici.

Aule private di culto ed oratori esistettero un po' dovunque, a Roma, a Milano, a Ippona, a Salona; del resto oratori non direttamente destinati al pubblico sono noti per questo periodo anche attraverso testimonianze letterarie, come l'epistolario di Agostino (*ep.* 211, n. 7), ed è naturale scorgere un'allusione ad oratori privati ogniqualvolta si parla di messe ripetutamente celebrate in casa, come nella *Vita Ambrosii* (c. 15) di Paolino. Nessun centro però ne ha fatti conoscere tanti quanti Aquileia. Qui il Tavano ha riconosciuto nove sale in *domus* private, che possono essere definite cristiane con maggiore o minore incertezza principalmente sulla base delle figurazioni mu-

(74) M. Mirabella Roberti, *La sede paleocristiana di Orsera...*, cit., pp. 88-95, figg. 3, 20, 21. R. Farioli, *Pavimenti musivi...*, cit., p. 47.

sive ([75]). E anche se la destinazione liturgica di alcuni di questi ambienti può venir messa in dubbio per l'ispirazione profana o comunque non univocamente interpretabile delle figurazioni musive, come pure può risultare discutibile il loro carattere privato in quanto nella maggior parte dei casi non rimane traccia della *domus* di cui avrebbero dovuto far parte, tuttavia ve ne sono alcuni che possono sicuramente interessare il nostro tema.

Due oratori cristiani di Aquileia, più o meno contemporanei alle aule teodoriane, quello della CAL lungo la via Giulia Augusta e quello sul fondo Cossar, portano un *emblema* centrale, rispettivamente col Buon Pastore e con scene di pesca, che sembra legato alla tradizione decorativa del musaico ellenistico più che a una destinazione liturgica: lo confermerebbe specialmente l'oratorio della CAL, che in una fase successiva ebbe aggiunta un'abside semicircolare, rialzata di poco sul restante musaico, come probabile sede per l'altare, di cui tuttavia non è rimasto alcun segno; anche il Brusin pensa che si mirasse a

([75]) S. TAVANO (*Aquileia e la « domus ecclesiae »,* cit., p. 22 e n. 103; ID., *Aquileia Cristiana,* cit., pp. 116-122) ne dà lo schema seguente: aule private di culto senz'abside:
— oratorio della mensa d'altare (metà del sec. IV);
— oratorio della pesca (seconda metà del sec. IV);
— oratorio del Buon Pastore dall'abito singolare (fine del sec. IV);
— sala-oratorio (?) di Calendio e Iovina (fine del sec. IV);
— sala-oratorio (?) del fondo Ritter (IV-V sec.);
— sala-oratorio (?) del fondo Tuzet (IV-V sec.).

Aule private di culto con abside:
— oratorio settentrionale della CAL (330-340);
— oratorio meridionale della CAL (metà del sec. IV);
— sala (poi oratorio?) delle bestie ferite (fine del sec. III; abside della fine del sec. IV).

Non tutte queste inventariate dal Tavano, però, sono aule con attributi sicuramente cristiani (cfr. L. BERTACCHI, in « Aquileia Nostra », XLIII, 1972, col. 177). Per una più ampia bibliografia sulla destinazione liturgica di piccole aule private, in epoca paleocristiana, cfr. I.A. JUNGMANN, *Missarum Sollemnia,* II ed., Torino 1963, pp. 181-182.

dare in tal modo un'adeguata preminenza al celebrante ([76]). La disposizione delle figure animali nelle geometrie del tappeto musivo, ora rivolte ai lati della stanza come nell'oratorio della CAL, ora verso il centro come in quello del fondo Cossar, non mi pare un buon indizio per riconoscere sull'*emblema* la sede dell'altare. In sostanza l'uno e l'altro sistema mostrano un'organizzazione centrica della decorazione sia come riflesso di un'architettura che non è di passaggio, sia come tappeto che la ricopre, ben delimitato da un bordo con i quattro punti di vista dall'esterno ([77]).

Viceversa, coerente con l'ipotesi dell'altare *in medio*, il Mirabella Roberti inclina a ritenere che il riquadro con la scena di pesca al centro della piccola aula cultuale da lui scoperta in via Olmetto a Milano e riferita alla metà del secolo IV, possa essere riconosciuta come probabile sede dell'altare ([78]): qui dunque, a differenza di quanto il Mirabella Roberti afferma per la Teodoriana meridionale di Aquileia e per le aule primitive di Parenzo, la scena marina indicherebbe il luogo dell'altare più che la zona riservata ai presbiteri. E' ben vero però che per un oratorio domestico non si sarebbero richieste quelle distinzioni ambientali e quelle recinzioni previste per una basilica pubblica.

Tra la fine del secolo IV e la prima metà del V si pongono ancora due sacelli aquileiesi di qualche rilievo: l'oratorio col « Buon Pastore dall'abito singolare » e il sacello con mensa a « sigma ». Nel primo (m. 12,38 × 6,22-7,52) il tessellato è forse diviso in tre pannelli (fig. 7), di cui il riquadro centrale (m. 4,75 di lato) reca il clipeo col Buon Pastore e le protomi delle stagioni. Tenuto conto che anche questo, come quasi tutti gli altri oratori aquileiesi, non è orientato, si potrebbe pensare che il pannello a levante, se mai faceva parte dello stesso am-

([76]) G. Brusin, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia,* Padova 1961, p. 52.

([77]) R. Farioli, *Pavimenti musivi...,* cit., pp. 29-31.

([78]) M. Mirabella Roberti, *L'arredo delle basiliche paleocristiane...,* cit., p. 378.

biente, fungesse da piccolo vestibolo, quello occidentale fosse destinato al rito e alla postazione di un altare mobile e il pannello centrale ricreasse con la variopinta immagine del Buon Pastore lo sguardo di chi prendeva posto in quella zona per assistere al rito ([79]).

Più utile alla soluzione del nostro problema, in quanto più ricco di indizi, è il sacello con mensa a « sigma », che il Brusin ritiene elemento di altare per la celebrazione eucaristica (fig. 8). Il tessellato (m. 8,26×3,70) del piccolo ambiente posto in direzione Nord-Sud risulta qui diviso, per mezzo di una fascia a treccia, in quattro pannelli decorativi ciascuno di m. 3,55×2,35. Nei due quarti più a Nord un rettangolo circoscritto pure da una fascia a treccia (m. 1,48×1,86) era privo di musaico e mostrava un fondo in cocciopesto, secondo il Brusin, destinato ad accogliere la mensa a « sigma », di cui furono trovati moltissimi frammenti ammassati in un angolo del vano: qui dunque l'organizzazione dei riquadri musivi non lascia intravedere la possibilità di un eventuale altare nel mezzo del sacello; ma se tale deve essere ritenuta la mensa a « sigma », questa, in mancanza di un'absidiola, non poteva trovar posto che sul rettangolo in cocciopesto, accostata alla parete di fondo dell'edificio ([80]).

Ad ogni modo per la destinazione liturgica di questi piccoli ambienti, è opportuno osservare col Tavano che, se l'aula con la mensa d'altare può, sia pure con qualche esitazione, collegarsi al rito della comunione fatta in casa con le specie ottenute dalla chiesa maggiore, nulla ci autorizza a definire palesemente eucaristiche le riunioni che si facevano in altri oratori e particolarmente in quello del Buon Pastore dall'abito singolare: qui i sicuri rifacimenti antichi subiti dalla figura sembrano indicare una sua riconciliazione in senso ortodosso.

([79]) G. BRUSIN, *Due nuovi sacelli...*, cit., p. 8.

([80]) G. BRUSIN, *Due nuovi sacelli...*, cit., p. 30 ss. E' stato osservato che manca qualsiasi traccia dei *signa Christi* sul tesselleto e sulla mensa per poterli riferire ad ambiente cristiano, ma lo stesso si potrebbe rilevare per la Postteodoriana settentrionale.

L'analisi condotta per una segnalazione dei fenomeni liturgici più significativi rilevabili dai tessellati di pochi ma interessanti monumenti cristiani dell'ambiente adriatico e padano dovrebbe estendersi e precisarsi fino ad assumere l'ampio respiro di un vero e proprio *corpus;* ma questo supererebbe i limiti imposti al presente lavoro senza approdare a più ampie e sicure conclusioni, per cui sarebbero desiderabili, come dicevo, più dettagliate conoscenze delle rubriche liturgiche attraverso l'avaro materiale delle testimonianze letterarie o, quanto meno, resti di strutture, in questo caso più eloquenti di un pannello musivo.

Certamente non si vuole escludere che in alcuni casi anche la semplice distinzione in pannelli di un pavimento musivo o la presenza di simboli particolari possano essere indicativi di una determinata destinazione liturgica ma per asserire ciò con assoluta certezza si richiedono, come ho cercato di dimostrare, ulteriori prove. Desidero ancora aggiungere che queste possono venir offerte anche da rare testimonianze epigrafiche a conferma delle notizie letterarie che attestano, nell'ambito della basilica, l'esistenza di posti riservati a gruppi speciali di fedeli ([81]). Così sul musaico della navata meridionale della basilica di Zahrani nel Libano, datato al 389-390, si legge un'epigrafe greca, purtroppo lacunosa, che, secondo il Mouterde, indicherebbe una *statio* speciale per delle religiose, dette κανωνικαί nel senso appunto di vergini « iscritte sul registro o κανών » della chiesa ([82]). Allo stesso modo sul pavimento musivo della supposta

([81]) Secondo la *Constitutio apostolorum* ogni gruppo di fedeli aveva il suo posto in chiesa: cfr. F.E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eaestern and Western,* Oxford 1896, pp. 28, 12 ss. P. TESTINI, *Archeologia cristiana,* Roma 1958, p. 599.

([82]) SOCRATE, *Hist. eccl.,* I, 17, P.G. LXVII, 121; cfr. M. CHÉHAB, *Mosaiques du Liban,* in « Bulletin du Musée de Beyrouth », XIV, 1958, p. 104. Del resto l'esistenza di un luogo riservato nelle basiliche alle vergini consacrate è attestata dal passo di Niceta di Remesiana più sù citato (P.L., XVI, 363 ss.) e riceve conferma anche da un'iscrizione africana trovata presso Kenchele, l'antica *Mascula*: *Virginum canc(elli), b(onis) b(ene)*, (CIL, VIII, 17801). Cfr. anche J. ZEILLER, *Les origines chré-*

sinagoga di Elche in Spagna, successivamente consacrata al culto cristiano, si leggono delle epigrafi greche, studiate anche dal Ferrua, di cui una indicativa del luogo riservato ai seggi degli arconti e degli anziani davanti all'assemblea ([83]).

Quanto al nostro territorio, il Costantini pensava che i diversi scomparti musivi della Teodoriana settentrionale potessero corrispondere ai diversi gradi dell'iniziazione cristiana (*audientes, genuflectentes, competentes*) o che i musaici delle prime due campate, poveri di disegno e rozzi di fattura, fossero riservati ai neofiti e, in mancanza di nartece, anche ai *poenitentes* e ai *lapsi* ([84]). Io peraltro non saprei trovare nuovi argomenti per avallare tale ipotesi che l'analogia con i riquadri musivi di quelle basiliche più su ricordate, la cui destinazione però è denunciata a chiare lettere epigrafiche.

tiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain, Paris 1918, p. 84.

([83]) P. DE PALOL, *Arquelogia cristiana de la España romana, siglos IV-VI,* Madrid-Valladolid 1967, pp. 64-67, 201-203.

([84]) C. COSTANTINI, *Gli ultimi scavi di Aquileia,* in « Arte Cristiana », VII, 1911, n. 11, p. 188.

Silvio Panciera

OSSERVAZIONI SULLE ISCRIZIONI MUSIVE PALEOCRISTIANE DI AQUILEIA E DI GRADO

Cercherò di riassumere il senso di un discorso che, concepito più che altro come un commento alle diapositive in proiezione, mal sopportava di essere trasferito sulla pagina per di più senza un corrispondente corredo fotografico (*).

1 - Il quesito iniziale era se, e in che modo, l'epigrafia poteva recare un proprio contributo allo studio dei mosaici di Aquileia e Grado. Le iscrizioni musive, per lo più di offerenti, su pavimenti paleocristiani, anch'essi musivi, di queste due città, non sono poche, oltre 130, distribuite in quattro edifici di culto aquileiesi e tre di Grado. Naturalmente esse sono già state ampiamente considerate da altri, in sé ed in rapporto coi mosaici di cui fanno parte integrante. Si è anche cercato, come è ovvio, di ricavarne criteri di datazione per i mosaici stessi, con tutti i rischi e le incertezze (insieme con i vantaggi) che questa operazione comporta.

Non vi era motivo di credere che, ripetendo il tentativo nella medesima prospettiva, i risultati sarebbero stati apprezzabilmente diversi o migliori. Anche per questo ho creduto che valesse la pena di considerare il problema da un punto di vista diverso.

(*) Nella raccolta, come pure nella classificazione e nell'esame sistematico di questo materiale, mi è stata di validissimo aiuto la prof.ssa Mara Bonfioli, che ringrazio. I miei ringraziamenti vanno anche al dott. Danilo Mazzoleni che ha facilitato non poco il mio lavoro, gentilmente consentendo a mettere a mia disposizione un suo albun fotografico comprendente la maggior parte delle iscrizioni musive tuttora conservate nelle Venezie.

2 - Posto che, per un caso fortunato, disponiamo nei due centri contigui (storicamente e culturalmente complementari) non di un paio, ma di ben sette gruppi di iscrizioni musive appartenenti ad altrettanti luoghi di culto, di cui alcuni ben datati ed altri no, si poteva cercare, in una prima fase, di definire gli elementi peculiari, di ciascun complesso ed osservare, in un secondo momento, se le stesse peculiarità ricorressero in più di un gruppo ed in quale misura.

Con peculiarità dovevano intendersi, d'altronde, non le sole caratteristiche paleografiche salienti, come si è per lo più fatto, ma anche quelle interessanti altri campi, come la storia, l'antiquaria, l'onomastica, il formulario stesso.

Ho proposto, insomma, di accantonare il problema della cronologia assoluta per rivolgere l'attenzione piuttosto al reperimento d'indizi di cronologia relativa. E' chiaro che gli accostamenti o differenziazioni che sia dato riscontrare tra i gruppi seguendo il criterio sopraindicato non potranno avere più di un semplice valore indicativo. Dovranno, in altre parole, essere posti a confronto con i risultati e gli indizi forniti da altre discipline, dall'archeologia in primo luogo, prima di essere accettati. Ma si sa che una buona datazione è sempre il risultato di una serie di indizi convergenti ottenuti percorrendo strade diverse e quello che si è cercato di fare è, per l'appunto, di aggiungere un'altra strada a quelle già percorse.

3 - Riferirò ora in forma abbreviata sull'esame dettagliato che ho condotto sui gruppi di iscrizioni aquileiesi e gradesi.

I quattro gruppi di iscrizioni musive aquileiesi appartengono rispettivamente alla basilica teodoriana, alla basilica di Monastero, alla basilica del fondo Tullio alla Beligna e alla chiesa di S. Felice.

4 - Le iscrizioni della basilica teodoriana per molteplici ragioni non possono essere considerate in gruppo. Tra esse spiccano le due iscrizioni teodoriane: quella inserita nel mosaico pavimentale della IV campata dell'aula Sud, celebrante i meriti di costruttore di Teodoro (vescovo circa tra il 308 e il 319), e quella all'estremità dell'aula Nord, con l'enigmatica espressione

hic crevisti, hic felix. Comune mi è sembrata l'ispirazione, la volontà ed il tono celebrativo. I riscontri sono puntuali: dall'appellativo *felix* ricorrente in entrambe le iscrizioni alla corrispondenza *crevisti/dedicasti.*

Sostanzialmente eguali i caratteri paleografici (tav. I, 1-2) ancora aderenti a canoni classici. Non pare dubbio che le due iscrizioni debbano ritenersi contemporanee e, forse, posteriori alla morte di Teodoro. L'ultimo punto è suggerito da espressioni come *baeate, gloriose,* nonché, forse, dallo stesso ricorrente epiteto di *felix* che conferiscono ai testi un carattere esaltativo più adatto ad un morto che ad un vivo.

Nell'iscrizione di *Ianuarius,* nella campata adiacente alla seconda epigrafe teodoriana, che ricorda la cospicua offerta di almeno 880 piedi di pavimentazione musiva, si segnala la presenza della formula *de Dei dono* di cui non si conoscono nella regione esempi sicuramente datati anteriori al V sec. e l'uso del verbo *vovit* in luogo del più comune *dedit.* L'identificazione che è stata proposta, di questo *Ianuarius* con il vescovo omonimo degli anni 442-447 non è dimostrabile e non può quindi essere assunta come punto di orientamento cronologico. Per altri si tratterebbe soltanto di un fedele facoltoso. Si può osservare che, completando l'ottagono che comprendeva l'iscrizione, dopo il nome avanza dello spazio che potrebbe essere stato utilizzato per una qualifica abbreviata del personaggio. La paleografia (tav. I, 3) non fornisce elementi caratteristici; soltanto la *A* presenta la sbarra mediana nettamente inclinata a sinistra invece che orizzontale come nelle iscrizioni teodoriane.

La stessa caratteristica (tav. I, 4) troviamo nell'iscrizione *Cyriace vibas* che compare in un ottagono, sempre dell'aula Nord, sopra la figurazione di un ariete senza che si possa dire se iscrizione e figurazione siano state concepite insieme e quest'ultima insieme o meno con il mosaico circostante. L'esecuzione del testo non è esente da stranezze che andranno forse spiegate con un ripensamento del musivario che, avendo cominciato a scrivere le lettere del nome molte distanziate, cambiò programma per far entrare tutto il testo in una riga. Irrisolvibile il pro-

blema di chi sia il *Cyriacus,* o la *Cyriace* cui l'acclamazione (non esclusivamente sepolcrale) è rivolta. Considerata tra l'altro, l'associazione, originaria o posteriore, comunque verosimilmente non casuale, con l'ariete, sarei portato ad escludere che si tratti di una donna e difficile mi pare anche un riferimento al *kyriacon,* nel significato di assemblea del popolo di Dio, secondo una recente ipotesi. Per altri si tratterebbe del proprietario dell'ambiente adibito a luogo del culto, di un martire, di un vescovo o perlomeno di un ecclesiastico di rango preminente, dell'architetto o musivario. La terzultima tesi è forse quella che meglio spiega l'associazione dell'epigrafe con l'ariete capo del gregge.

Tralascio, perché di nessuna utilità, le tre lettere (due *I* ed una *O*) di un altro frammento di iscrizione ed accenno appena al numerale che si legge sul *sacculus* tra il gallo e la tartaruga nell'aula Sud. Concordo con il Karwiese nel ritenere possibile che sul sacco mutilo la somma potesse essere 1400 e non 1300 come si è per solito letto. La stessa somma si legge su un sacco di monete rappresentato ai piedi di Roma in trono nel cronografo del 354 e, come osserva il Karwiese, 1400 miliarensi equivalgono a 100 soldi che ben si prestano ad indicare l'altezza del premio. Giustamente il Karwiese respinge l'idea che il numerale debba essere moltiplicato per mille. Personalmente ho dei dubbi anche sull'esistenza della soprallineazione che giustificherebe, secondo alcuni, questa interpretazione. Un accurato controllo rivela che sopra questa linea ve ne era un'altra come doppia e la linea di tutto il contorno; forse queste linee servivano a dare un'idea del rigonfiamento del sacchetto o ad indicare il legaccio che lo chiudeva.

Il risultato dell'analisi è che ci si trova imbarazzati a definire le iscrizioni della basilica teodoriana come gruppo. Soltanto le due iscrizioni teodoriane appaiono strettamente unite tra loro. Per il resto le peculiarità risultano, piuttosto in negativo che in positivo, nel senso che (se si eccettua l'iscrizione di *Ianuarius,* la cui posizione nel gruppo appare alquanto incongrua) non vi compare alcuno degli elementi che caratterizzano gli altri complessi di iscrizioni che esamineremo.

5 - Ad esempio quello della basilica di Monastero, che appare ben definito. Delle 39 iscrizioni che ci sono pervenute dai suoi pavimenti, 38 appartengono al più antico, che chiameremo Monastero 1 e una sola al più recente (Monastero 2). Quattro delle iscrizioni di Monastero 1 sono in greco; le altre in latino. E' ben noto che la caratteristica fondamentale delle iscrizioni di Monastero 1 è costituita dall'elevato numero di dedicanti con nome o dichiarata provenienza orientali, in particolare siriaca. Questo fatto, la presenza per di più di nomi particolarmente frequenti tra gli ebrei e una dedica *d(omi)n(o) Sab(aoth)* fecero pensare in un primo tempo ad una sinagoga; poi l'interpretazione fu lasciata cadere e si pensò ad una chiesa cristiana fin dal primo impianto, anche se non mancano voci che di tanto in tanto si levano a difesa della primitiva interpretazione (recentemente, ad esempio, Vattioni). Può in effetti impressionare la presenza in un solo luogo di culto di nomi come *Iohanna, Ioellus, Ioseph* (il Vattioni vorrebbe aggiungere ora anche *Theosebés* e *Sora*) nonché altri nomi comuni, se non esclusivi, tra gli ebrei. Oltre a questi nomi figura però, e mi pare non sia stato messo sufficientemente in evidenza, un *Martyri*[*us*] (così credo vada migliorata l'originaria lettura *Martyry*[*s*]). Orbene, mentre tutti i nomi ebraici sopracitati si ritrovano documentati abbondantemente anche tra i Cristiani, non mi risulta che *Martyrius,* nome che vuole esprimere venerazione per tutti i martiri, sia mai documentato tra gli ebrei. Al contrario il Kajanto lo inserisce in un suo breve elenco di nomi che si possono assumere come prova di cristianità per il loro portatore in quanto del tutto sconosciuti fuori appunto del mondo cristiano (ed esplicitamente nel mondo pagano e giudaico). La cristianità dell'edificio mi sembrerebbe per questa via non solo sostenibile, ma, se ancora necessario, dimostrabile. Resta il fatto, del tutto anomalo, della concentrazione di tanti orientali tra i donatori. Quale che sia la spiegazione (la vicinanza del quartiere commerciale mi convince solo in parte), il fatto riveste comprensibilmente notevole interesse per la cronologia poiché bisogna pensare ad un'epoca in cui le comunicazioni e gli scambi, o l'immigrazione,

dall'Oriente e dalla Siria, fossero particolarmente intensi. Oltre che nell'onomastica il gruppo appare ben caratterizzato anche dal punto di vista del formulario, ove domina incontrastata la formula *ille et illa cum suis f(ecerunt) p(edes) tot*, con le consuete minime varianti, e per quanto concerne la paleografia (tav. I, 1) con un proprio stile ed un gruppo di lettere caratteristiche; in particolare: A, F, G, L, M, N. Per quanto riguarda i testi, ne segnalo alcuni che avremo l'occasione, di richiamare: quello greco di Βαρβέουσος e Μάϑβη che fanno la loro offerta con i figli Ἰοάννα e Μάλχος nonché quelli latini di *Primenius* e *Leontia* e di *Nonnosus cum suis*.

6 - Di Monastero 2, come ho detto, ci è pervenuta una sola iscrizione, anzi un frammento di iscrizione da integrare, come ha ben visto il Brusin *Cuius n[ome]n [Deus scit] f(ecit) p(edes)* [—]. Il salto di formulario e paleografia (tav. II, 2) è evidente anche dal poco che è rimasto. Lettere caratteristiche sono la V, la E, la N; la F è molto simile ad una E e non presenta il caratteristico prolungamento a sinistra che compare nelle iscrizioni di Monastero 1. Incontriamo qui per la prima volta la formula *cuius nomen Deus scit* che ritroveremo altrove.


7 - Anche l'esame del gruppo della basilica del fondo Tullio può essere condotto globalmente. Tutte le iscrizioni (12) appartengono ad un solo pavimento; una sola è greca. Il formulario imperante è anche qui *ille et illa cum suis fecerunt pedes* (però nella iscrizione greca l'offerta avviene ὑπὲρ εὐχῆς cioè *ex voto*. L'onomastica presenta una netta maggioranza di nomi latini e, tra i dedicanti, attirano l'attenzione *Primenius et Leontia* i quali *cum suis fecerunt p(edes) (trecentos)*. E' già stata notata da molti la perfetta identità, per quanto concerne onomastica e formula, di questa epigrafe con altra (*Primenius et Leontia cum suis fecerunt pedes ducentos*) segnalata poco sopra tra quelle di Monastero 1. All'osservazione non si è dato molto seguito perché, si è detto, l'identità era dovuta soltanto al caso. Personalmente guarderei con una certa diffidenza a coincidenze di tal genere e vedo con piacere che anche altri cominciano ad essere dello stesso parere. *Leontia,* è vero, è un nome abbastanza

diffuso, ma *Primenius,* non lo è altrettanto; le possibilità di mettere insieme i due nomi due volte non dovevano essere molte; ancora minori le possibilità che due coppie di coniugi di tal nome, ad Aquileia, decidessero entrambe di offrire tratti di pavimenti musivi l'una alla basilica di Monastero l'altra del fondo Tullio. L'elemento va dunque tenuto ben presente, come pure altre possibili relazioni onomastiche tra Monastero 1 e Beligna, anche se meno probanti. Ad esempio, le iscrizioni greche musive di Aquileia sono quattro in tutto, tre a Monastero 1 e una alla Beligna; orbene, abbiamo visto che uno dei figli di Βαρβέουσος si chiama Μάλχος; ed alla Beligna è proprio un Μάλχος che pone l'unica iscrizione greca. Similmente a Monastero 1 abbiamo un offerente *Nonnosus cum suis* ed alla Beligna abbiamo un *Nonnosus et Severiana cum suis.* Dal punto di vista paleografico (tav. I), troviamo nelle iscrizioni della Beligna analogie e differenze insieme rispetto a Monastero 1. Si hanno A, L, M, N del tipo individuato in Monastero 1 e lettere alquanto diverse come la R, con il tratto obliquo corto, quasi sospeso, e la F con il tratto superiore ascendente invece che orizzontale. E' da dire che la mancanza di buone riproduzioni ed i molti restauri rendono incerti nell'individuazione di precise caratteristiche di queste iscrizioni.


8 - L'ultimo gruppo aquileiese è costituito dalle tre iscrizioni musive perdute della distrutta chiesa dei SS. Felice e Fortunato. Di una è rimasto soltanto il nome (*Concordianus*), la seconda è del tipo *fecerunt pedes,* la terza è più interessante poiché dice *Malchus et Eufemia cum suis de donis dei votum solvint* e ripropone una questione analoga a quella di *Primenius* e *Leontia*; infatti un *Malchus* ed un'*Eufemia cum suis votum solvent,* vedremo poi anche a S. Maria delle Grazie a Grado. Nell'impossibilità di un esame paleografico, gli elementi onomastici e del formulario vanno tenuti nel massimo conto; tra questi ultimi in primo luogo *de donis dei* e *votum solvint* o *solvent.*

9 - A Grado i complessi da prendere in esame sono, come

Tav. I



Tav. II



si è detto, tre: quelli di Piazza Vittoria, di S. Eufemia, di S. Maria delle Grazie.

10 - Il gruppo di Piazza Vittoria, costituito da soli cinque testi, per lo più lacunosi, è unitario in quanto tutte le iscrizioni appartengono al medesimo pavimento basilicale. Spicca la dedica di *Paulinus et Marcellina* che offrono *cum suis omnibus* (la formula, non comune, si ritrova in altra epigrafe del gruppo) una superficie di tessellato superiore a 1000 piedi. Il numerale è stato inteso per la verità da tutti come 1500, cosicché l'offerta sarebbe la più alta tra quante sono conosciute, ma l'interpretazione del secondo segno, se anche può essere giusta, non mi sembra così sicura.

Dal punto di vista paleografico (tav. II) si può notare che la *A* ha sempre la sbarra spezzata, la *E* si presenta talora nella forma consueta, in un altro caso è del tipo lunato; la *F* ha un forte segno complementare sul piede di scrittura che la fa assomigliare ad una *E,* la *L* ha il secondo segno inclinato in basso ed assottigliantesi; nella *M* i due tratti centrali si congiungono al piede della scrittura e la *T* ha una sbarra appena accennata.

Circa l'onomastica, sarebbe notevole trovare in un'epigrafe i nomi congiunti di *Hilarus et T*[*atian*]*us,* posti a confronto anche di recente con i due martiri aquileiesi Ilario e Taziano ma un controllo eseguito su una buona fotografia escude che la prima lettera del secondo nome possa essere una *I*.

11 - Nel gruppo di S. Eufemia vanno preliminarmente isolate, per la problematica che le riguarda e per il loro carattere sepolcrale, le due notissime iscrizioni di *Petrus* e di *Marcianus.*

Per la prima si è discusso in modo particolare sul valore dell'espressione *solusque ex gente sua ad XPI meruit gratiam pervenire* in rapporto alla consistenza della colonia giudaica nella città ed ai suoi rapporti con la comunità cristiana. Personalmente parteggerei per coloro che intendono *gens* appunto come comunità giudaica locale (magari limitando il valore dell'affermazione ai contemporanei) e non come gruppo familiare, ma non voglio soffermarmi su questo. Più utile mi sembra un esame del testo dal punto di vista paleografico. Osservo in primo luogo

la presenza di ben quattro abbreviazioni soprallineate *Christi, sanctam, idus, indictione.* Il Gordon, che ha studiato particolarmente il fenomeno, riscontra i primi esempi datati delle quattro abbreviazioni come segue: 366-384 carme Damasiano (*Christi*), da V sec. in avanti (*sanctam*), 460 (*idus*), 491 (*indictio*). Tra i caratteri (tav. II, 1) meritano particolare attenzione la *D,* che presenta doppia forma, la *G,* la *L,* anch'essa di doppio tipo, la *M* con il primo e il quarto segno divaricati e i due mediani che si uniscono nettamente in alto.

Un esame per così dire esterno dell'iscrizione del vescovo Marciano, importante per il suo contenuto, risulta invece piuttosto sconcertante. In un quadro di forme sostanzialmente tradizionali, la sola lettera di qualche interesse appare la *Q* (tav. II, 2) e caratteristico risulta un certo gusto quadrato e pesante, particolarmente avvertibile nelle M, ma anche nella disposizione di tutto il testo. Non mi pare che queste caratteristiche trovino confronto esatto allo stato della nostra conoscenza nel resto della produzione locale (la sola G presenta forma simile a quella di Elia).

12 - A parte consideriamo anche (tav. II, 3) l'unica iscrizione del Battistero, quella di *Sesinius cubicularius* che sfortunatamente però non conserva alcuna delle lettere più significative talché poco mi pare che si possa ricavare rispetto alla datazione, contrariamente a quanto è stato affermato.

13 - Le rimanenti iscrizioni, e sono un numero cospicuo, possono essere considerate sommariamente, per i fini che qui ci interessano in gruppo, appartenendo tutte ad un pavimento una volta tanto datato sicuramente dalle iscrizioni del vescovo Elia. Le caratteristiche di questo gruppo, sono ben definite da questo gruppo, son ben definite da ogni punto di vista.

Dal punto di vista storico-antiquario disponiamo, oltre che delle iscrizioni e monogrammi di Elia, del ricordo di un *miles de numero Persoiustiniani*(*orum*) ben inquadrato in un recente studio dello Hoffman (meno utili quelle del *numerus Cadisianus* e*Tarvisianus*) e, parallelamente, delle abbondanti indicazioni, che qui troviamo per la prima volta (v. però anche nell'iscrizione

del battistero), relative alla dignità, al mestiere, alla condizione sociale degli offerenti. Qui non ci interessa osservare quali sono queste indicazioni, c'interessa soltanto la comparsa del fenomeno.

Dal punto di vista onomastico, da un lato il gruppo è caratterizzato dalla significativa comparsa di nomi nordici come *Guderit* (su *Amara* non sono del tutto convinto) dall'altro dalla presenza, a fianco di consueti cognomi latini e greci, di nomi che (o in assoluto, come *Dominicus* e *Thomas*) o localmente (*Eufemia, Anastasia, Thecla*) conoscono una diffusione notevolmente tarda, questi ultimi anche in rapporto a ragioni di culto.

Anche il formulario presenta caratteristiche interessanti e ben definite: *fecit pedes* è soverchiato da *votum solvit,* ricompaiono *cuius nomen deus scit, de donis dei,* appaiono per la prima volta formule come *in nomine domini, servus Iesus Christi, servus tuus tibi serviens, famuli sanctae martyris Eufemiae;* in un caso l'iscrizione votiva, perduta, era preceduta, come pare, dal segno della croce.

Per quanto riguarda la paleografia (tav. II, 4) non mancano qui lettere caratteristiche come *D, E, F, G, M, N, Q, V,* se anche la forma non è sempre costante.

14 - L'ultimo complesso da prendere in esame è quello di Santa Maria delle Grazie nel quale sarà bene distinguere, in ragione delle discussioni esistenti al riguardo, le iscrizioni della navata destra (Grazie 1) da quella degli ambienti che sorgono ai fianchi dell'abside (Grazie 2).

Nessuna notizia di carattere storico-antiquario è contenuta nelle iscrizioni della navata, essendo i personaggi indicati col nudo nome.

Nell'onomastica è da segnalare la ricorrenza di *Amara* (incontrato anche a S. Eufemia) di *Malchus et Eufemia* (coppia presente anche a S. Felice di Aquileia), inoltre *Anastasia, Thecla* e il non chiaro *Sambo.*

Per il formulario abbiamo compresenza di *fecit pedes* e *votum solvit*; un caso di *cuius nomen deus scit* (anzi *escit*). Per quanto riguarda la paleografia (tav. II, 1) di particolare interesse sembrano la *D,* la *F,* e la *M.*

Negli ambienti a fianco delle absidi, è di rilevante interesse la presenza di un *miles* e di un *primicerius numeri Tarbisiani* (da confrontare con quello in S. Eufemia). Nell'onomastica spicca *Zimarcus*.

Tutte le dediche sono del tipo *votum solvit*; due, quella di *Zimarcus* e quella di *Martinus,* sono precedute da segno di croce.

15 - Riferito così sull'esame preliminare dei singoli gruppi (talascio di includere, per non allargare troppo il campo, le altre iscrizioni musive della regione che pure ho considerato) resta da affrontare il secondo punto del programma consistente nel confronto tra i vari gruppi fin qui esaminati. Non ho mai parlato fin qui di date e non lo farò nemmeno ora. Quello che mi sembra più importante a questo punto, è di stabilire non tanto date, quanto relazioni ed opposizioni tra gruppi che possono essere anche molto larghi. Un mosaico che su base archeologica viene dichiarato contemporaneo ad un altro mostra di avere elementi comuni anche sulla base di un esame epigrafico o no? E vi sono elementi di associazione, dal punto di vista epigrafico, tra mosaici viceversa collocati in epoche diverse? In una ricerca del genere io credo che anche il confronto paleografico, giustamente criticato in altri casi, acquisti consistente valore. Leggendo vari articoli e contributi per questa comunicazione, ho incontrato spesso opposte valutazioni sull'utilità della paleografia per la datazione delle iscrizioni musive in esame; espressioni di fiducia e scetticismo. Io penso che si debba distinguere. Se si pretende di datare precisamente un'isolata iscrizione musiva sulla base di un esame della forma delle lettere e magari di un confronto con altre iscrizioni musive di ambienti totalmente diversi, io sono d'accordo con chi fa professione di scetticismo. Ma qui il caso è molto diverso. Non si tratta di iscrizioni isolate, ma di complessi nei quali, pur se vi è qualche segno d'incostanza, è possibile delineare alcune caratteristiche di fondo. Inoltre non si tratta di fissare una data, ma di stabilire delle affinità o differenze. In terzo luogo il confronto non viene condotto tra prodotti di ambienti diversi, ma all'interno dello stesso ambiente ove non è verosimile che so-

prattutto nei secoli V e VI fossero molte le officine in grado di eseguire lavori impegnativi come la pavimentazione di un'intera basilica. Se c'è un caso in cui un confronto paleografico si giustifica pienamente mi sembra che sia proprio questo. Tanto meglio, poi, se il confronto non avviene soltanto in base paleografica, bensì utilizzando anche altri indizi cosicché affinità e differenze vengano stabilite, ove sia possibile, non sulla scorta di un solo elemento, ma della confluenza di più elementi verso la stessa conclusione.

16 - Punto di partenza ideale, in quanto costituito da un folto gruppo precisamente datato e con caratteristiche ben definite, è il pavimento eliano di S. Eufemia. Abbiamo visto quali siano le caratteristiche fondamentali delle sue iscrizioni: *a)* presenza di nomi tardi; *b)* indicazione di dignità o mestiere dei dedicanti; *c)* formule: *votum solvit* predominante, *cuius nomen deus scit, servus Iesus, servus tuus, famuli*; *d)* segno di croce; *e)* gruppo di lettere di forma particolare: *D, E, F, G, M, Q, V.*

Dove ritroviamo le stesse caratteristiche, tutte o in parte? A diverso livello, riscontri emergono con Grazie 1 e 2, l'iscrizione di *Petrus* e il frammento dal Battistero, il frammento di iscrizione di Monastero 2, S. Felice. Mi rendo perfettamente conto che in questo gruppo sono compresi oltre a monumenti già riconosciuti in qualche modo cronologicamente vicini, anche monumenti considerati distanti tra loro di un secolo. E' possibile che questa sia la dimostrazione migliore della limitata attendibilità dei criteri epigrafici. Ma si potrebbe anche non essere così pessimisti osservando che in alcuni casi i risultati sono convergenti con quelli archeologici, in altri la sfasatura potrebbe essere ridotta anche con qualche ripensamento sull'interpretazione di questi ultimi. E' sicuro, ad esempio, che tra la chiesetta di *Petrus,* ovvero la tomba di *Petrus* nella chiesetta preeliana, e la S. Eufemia eliana vi sia più di un secolo di distanza? Ho già osservato che, secondo le indagini del Gordon, una delle abbreviazioni soprallineate che vi compare non sarebbe documentata in iscrizioni datate anteriori al 491 (*indictio*); ciò sposterebbe già di mezzo secolo almeno in avanti la datazione. Se

si procede ad un confronto paleografico tra l'iscrizione di *Petrus* e il complesso di S. Eufemia (tav. II, 4), risulta poi evidente che, se pure differenze non mancano, le affinità sono tali da rendere non facilmente accettabile la separazione di oltre un secolo. Lo stesso vale tra Grazie 1 e 2, vale a dire tra navata e ambienti a fianco dell'abside. Anche qui mi risulta difficile credere che le iscrizioni della navata che trovano riscontro con quelle di S. Eufemia per la presenza di nomi tardi, delle formule *votum solvit, cuius nomen,* del nome rarissimo *Amara* ed inoltre di lettere caratteristiche anche molto particolari (tav. II, 1) siano di oltre un secolo prima. Sia ben chiaro che non intendo far nulla di più che fornire elementi di riflessione suggeriti da una considerazione dei problemi visti da un angolo visuale epigrafico, convinto come sono che conclusioni valide non possano nascere che da confronto e confluenza di esperienze diverse.

Un risultato di qualche interesse, considerato che nulla resta tranne i testo tradito delle iscrizioni, è l'accostamento di S. Felice a S. Maria delle Grazie 1, e per la presenza in entrambi i pavimenti della coppia di donatori costituita da *Malchus* ed *Eufemia,* e per la ricorrenza comune delle formule *votum solvit* e *de donis dei* che, va detto, non compare ad Aquileia e Grado, al di fuori dei gruppi in esame, tranne nella problematica e isolata iscrizione di *Ianuarius* nella Teodoriana Nord.

Un posto abbastanza isolato, come ho detto, occupa l'iscrizione di Marciano, il cui inquadramento andrà fatto pertanto soprattutto su base archeologica e tenendo conto dell'indizione XI che stabilisce delle date precise come possibili per la sua morte (se la sistemazione della sua tomba è opera di Elia questa data non poté essere che il 578 poiché la chiesa fu dedicata nel 579 e la successiva XI indizione cade nel 593 quando Elia era già morto; ma su questo punto si sa che c'è dissenso).

Dal gruppo che ruota attorno a S. Eufemia si distingue nettamente l'unico altro insieme di iscrizioni musive gradesi che ci sia pervenuto cioè quello della basilica di Piazza Vittoria. Esso si distacca consistentemente dalle iscrizioni di S. Eufemia da

ogni punto di vista: storico-antiquario, onomastico, per il formulario e la paleografia e si avvicina invece altrettanto consistentemente per ciascuna di queste ragioni al gruppo aquileiese costituito dalle basiliche di Monastero e del fondo Tullio (tav. I). Che queste due ultime vadano accostante non mi sembra dubbio. Ho già sottolineato l'importanza della presenza in entrambe della coppia di donatori costituita da *Primenius* e *Leontia.* Altre possibili ricorrenze onomastiche significative possono essere costituite dai nomi *Nonnosus* e *Malchus* (quest'ultimo tutte e due le volte in iscrizioni greche). La formula dominante è costituita in ambedue i luoghi dal nudo nome (o dai nudi nomi) con *fecit pedes* da solo, o *cum suis.* La paleografia, se pur non manca qualche occasionale difformità, è sostanzialmente identica sia per quanto riguarda la forma delle singole lettere sia per quanto concerne il gusto compositivo generale. Anche all'incirca le stesse caratteristiche troviamo nel pavimento di Piazza Vittoria che rappresenta la prima fase di questa basilica (nomi, formulario, paleografia, gusto generale affine). Tra le varie datazioni proposte e proponibili per la prima fase di piazza Vittoria una che sia sufficientemente vicina a Monastero 1 ed a fondo Tullio mi sembrerebbe dunque da preferire ad una che distanzi troppo questi due ultimi complessi da quello gradese.

Del gruppo teodoriano ho già detto che si caratterizza piuttosto per negativo che positivamente.

Quantunque si affermi che Teodoro si è valso per la costruzione della basilica dell'aiuto del suo gregge, non compaiono iscrizioni di donatori (tranne quella di *Ianuarius,* fortemente atipica) cosicché si può pensare che esse non fossero ancora entrate nell'uso (si veda, per contrario ,il preciso formulario di Monastero 1 e della Beligna). Dal punto di vista paleografico, si può osservare che, pur differenziandosi le iscrizioni della teodoriana da quelle di Monastero 1 e della Beligna, sembra di cogliere in esse una qualche anticipazione di alcuni sviluppi che troviamo poi in questi due complessi (tav. II) cosicché è lecito pensare che l'intervallo cronologico non sia troppo grande come

del resto mi pare che la critica archeologica vada sempre più affermando.

Accenno per concludere ad una difficoltà emergente da un esame comparativo del testo e della posizione delle due iscrizioni teodoriane rapportato alla tesi, che sembra oggi prevalere, secondo cui l'aula Nord non sarebbe sorta dall'ingrandimento di un modesto edificio cristiano della fine del III sec., ma avrebbe avuto impianto unitario ad opera dello stesso Teodoro insieme con l'aula Sud. Se non vi è sostanziale differenza tra aula Sud ed aula Nord, se tanto l'una quanto l'altra nascono dal nulla, non hanno cioè precedenti, come si spiega il diverso trattamento di Teodoro nelle due aule,. Perché nella Sud è acclamato come costruttore con un'iscrizione che occupa un posto onorevolissimo, mentre nella Nord è parimenti acclamato, ma in posizione apparentemente illogica, con un'iscrizione confinata all'estremità dell'aula, capovolta rispetto le immagini e l'osservatore e non per i suoi meriti di costruttore, bensì perché lì, proprio lì, egli è « cresciuto »? Mi sembra un quesito meritevole di attenzione.

Bibliografia su questioni epigrafico-antiquarie particolari: P. Monceaux, *La formule « De donis Dei »,* « Bull. Soc. Ant. France », 1902, pp. 245-247; L. de Capitani D'Arzago, *L'esatta iscrizione della patena di Canoscio,* « Epigraphica », III (1941), pp. 277-283; A.E. Gordon, *Supralineate Abbreviations in Latin Inscriptions,* « Univ. Calif. Publ. Class. Arch. », II (1948), 3, p. 71: cfr. 132, 94, 79, 80, *passim*; I. Kajanto, *Onomastic Studies in the Early Christian Inscriptions of Rome and Carthage,* « Acta Inst. Rom. Finlandiae », II, 1, Helsinki-Helsingfors 1963, pp. 105-117; G. Cuscito, *Valori umani e religiosi nell'epigrafia cristiana dell'Alto Adriatico,* « A.A.Ad. », II (1972), pp. 167-196; Id., *Aspetti sociali della comunità cristiana di Aquileia attraverso le epigrafi votive (secoli IV-VI),* « Scritti storici in memoria di P.L. Zovatto », Milano 1972, pp. 237-258; J.T. Milik, *Recherches d'épigraphie proche orientale,* I, Paris 1972, pp. 127-130; F. Vattioni, *I nomi giudaici delle epigrafi di Monastero di Aquileia,* « Aq. N. », XLIII (1972), coll. 125;132; S. Karwiese, *Münzdatierung « Aus dem Beutel ». Ein Versuch,* « JOeAI », L, Hauptblatt, 1972-73, pp. 281-295; G. Cuscito, *Gradi e funzioni ecclesiastiche nelle epigrafi dell'Alto Adriatico,* « A.A.Ad. », VI (1974), pp. 211-253.

Mario Mirabella Roberti

I MUSAICI DI SAN CANZIAN D'ISONZO

Non può essere trascurato nell'ambiente dei musaici aquileiesi quanto ha dato un piccolo centro del territorio di Aquileia. E ciò non solo per il carattere dei documenti, ma anche per la presenza di due sedi cristiane antiche connesse col culto di celebri martiri aquileiesi ricordati da Venanzio Fortunato (1).

Il paese si chiama San Canzian d'Isonzo e con tutta sicurezza si può far risalire al « vicus sanctorum Cantianorum » ricordato in un diploma di Ludovico il Pio del 17 febbraio 819 a proposito di un « monasterium sanctae Mariae constructum in honorem sanctorum Cantianorum » (2). Il culto dei santi Canziani è ancor vivo nell'attuale parrocchiale e la nostra indagine ha scoperto la tomba in cui le ossa venerate erano raccolte, proprio nell'area dell'altare di una basilica paleocristiana, di cui più avanti diremo.

In questo paese dunque, spinti dalla notizia della scoperta di frammenti musivi avvenuta nel 1950 (e ne avevo allora dato notizia) (3), presso la chiesetta secentesca di San Proto, lungo la « via romana » (che è un tratto della via Gemina), con la collaborazione di Sergio Tavano, allora mio assistente, e Maria Campitelli assistente volontaria, nel 1960 ho condotto una campagna di scavo con i miei studenti del corso di archeologia cristiana della nostra Università di Trieste.

La chiesetta non aveva, oltre al titolo, quel solo motivo

(1) « Aut aquileiensem si fortasse accesseris urbem Cantianos Domini nimium venereris amicos ». De vita s. Martini, IV, vv. 658-659.

(2) S. Tavano, *Un monastero altomedievale a San Canziano,* in « Mem. Stor. Forog. » XLV (1962-64), pp. 161-169.

(3) « Fasti Archaeologici », V (1950), Firenze 1952, p. 539, n. 6142.

di interesse: vi erano (e vi sono) contenuti due sarcofagi con i nomi di Proto e di Crisogono ([4]) che dal ductus delle iscrizioni possono risalire anche al IV secolo.

Lo scavo riconosceva meglio i frammenti del musaico quasi affiorante ([5]) e i muri dell'aula che lo accoglieva, orientata sui punti intermedi. Un'aula di m. 8 × 14, il cui pavimento appariva diviso in tre corsie, di cui si era rinvenuta solo una piccola parte della corsia meridionale. Si trattava di un modesto disegno ad ottagoni e quadrati nei colori grigio, bianco, giallo e rosso.

Ma un saggio condotto in profondità ci dava la sorpresa di trovare a — 45 cm. da quel pavimento un nuovo pavimento musivo, appartenente a una più piccola aula rettangolare (m. 4×6,30) con muri di 45 cm., che, anche se in vari punti guastato, costituiva un più antico insediamento nel luogo, e forse proprio il primo. Una « memoria », abbiamo pensato, connessa col culto di San Proto, a giudicare dal titolo della cappella attuale (fig. 1).

Questo più antico pavimento presenta uno dei motivi più tipici dell'ambiente aquileiese ([6]). Sul fondo giallino si dispongono, in doppi filari di tessere nere, grandi ottagoni collegati da rettangoli e disposti fra esagoni schiacciati, che cingono piccoli quadrati. Entro gli elementi minori sono disposte « crocette » fatte di filari di tessere nere e rosse per quincunx. Degli ottagoni, quasi ovunque dispersi, restano solo due, dimezzati, presso il lato occidentale e questi contengono due pesci, affron-

([4]) S. TAVANO, *Testimonianze epigrafiche del culto dei Martiri Proto e Crisogono a San Canciano,* in « Studi Goriziani » XXVIII (1960), pp. 151-164.

([5]) M. MIRABELLA ROBERTI, *La memoria di San Proto a San Canzian d'Isonzo,* in « Aquileia Nostra » XXXI (1960), coll. 85-94.

([6]) Per questo argomento v. M. MIRABELLA ROBERTI, *Motivi aquileiesi nei pavimenti musivi dell'arco adriatico e della Val Padana,* in « La Mosaïque gréco-romaine II », Atti del Congresso di Vienne del 1971, Paris 1975, pp. 193-204.

tati, eseguiti con attenzioni naturalistiche, nei colori tipici dei pesci di Aquileia (fig. 2).

L'auletta antica risulta invasa dalle fondazioni della cappella attuale e quindi la maggior parte del musaico è perduta e degli altri ottagoni restano solo i ritagli lungo l'orlo del musaico, i quali contengono cespi di tre foglie.

In una zona rettangolare verso oriente, dove il musaico manca, sembra si possa pensare all'area di un sarcofago, che fosse sotto terra e poi fosse stato estratto. In un tratto della cornice bianca a occidente si notano i resti di una tabula ansata: un'iscrizione evidentemente, chissà quando volutamente distrutta.

Ci troviamo a contatto con un pavimento musivo che segue un motivo noto in ambiente aquileiese e ricordiamo il tappeto centrale della IV campata della basilica teodoriana Nord e quello orientale della basilica « duplicata » di Parenzo ([7]). I valori di essenziale partizione geometrica del musaico, i colori elementari, il disegno accurato e l'attenzione naturalistica con cui sono disegnati i due pesci contribuiscono a datare l'opera almeno alla metà del IV secolo. E attestano una presenza di culto assai antica, se è confermato che il martirio di Proto — con i tre Canziani — è attribuibile alla grande persecuzione del 304 (« sub Diocletiano ») ([8]). La costruzione della memoria deve essere avvenuta assai poco dopo il rescritto di Milano.

Non potevamo allora pensare che un'altra felice scoperta

([7]) Il disegno geometrico del nostro musaico è quasi identico a quello del ricordato musaico aquileiese, mentre i motivi decorativi interni (a « crocetta » fiorita) sono vicinissimi a quelli del musaico parentino. Il musaico aquileiese, con l'invocazione a Teodoro, sembra posteriore alla sua effettiva presenza e quindi dovrebbe appartenere al terzo o quarto decennio del IV secolo. Il musaico parentino è dell'ultimo o penultimo decennio del IV secolo. Il gusto con cui i pesci di San Canziano sono trattati è molto vicino a quello degli animali del musaico aquileiese.

([8]) Il martyrologium Hieronymianum non dice l'anno della morte, la passio si riferisce a Diocleziano, il più ricordato nelle passiones accanto a Numeriano. Nel 304 però ad Aquileia c'era Massimiano.

doveva coronare i nostri pur modesti sforzi negli anni seguenti (1963-64-65-67). Sempre con gli studenti, con Sergio Tavano e con Grazia Bravar divenuta assistente volontaria, abbiamo scoperto una basilica accanto alla parrocchiale, a Nord di essa e da essa del tutto indipendente (solo il campanile ne invade a Sud una parte).

Una basilica di m. 16×32, orientata anch'essa sui punti intermedi preceduta da un nartece (9) (fig. 3), in cui i resti musivi erano presenti in modo discontinuo, ma sufficiente a darci una larga idea degli aspetti decorativi del pavimento dell'aula.

Esso era diviso anche qui in tre corsie nel senso longitudinale, mentre in senso trasversale erano riconoscibili due partizioni, almeno nelle due corsie esterne. Tutto il pavimento era cinto da una treccia multipla.

Il musaico era in gravissime condizioni non solo per notevoli asportazioni (la superficie musiva nel lato orientale dell'aula appariva a — 10 cm. dal piano di calpestio odierno e a — 50 cm. sul lato occidentale) (10), ma anche annerito spesso da incendi. Così che la pianta, che anche qui si pubblica — dovuta alla cura e alla capacità di una studente, Franca Palazzini, ora naturalmente laureata (e sposata!) — ha richiesto un'attenta opera di interpretazione e di integrazione perchè servisse a chiarire almeno la sostanza dei motivi riconosciuti.

Nell'area orientale il tappeto settentrionale riprende un motivo elaborato, noto ad Aquileia e a Grado. Grandi esagoni bitessellari rossi un po' schiacciati accolgono altri esagoni a

(9) E' l'orientamento dell'agro colonico di Aquileia. Il nartece è il risultato dell'ultima campagna di scavo (1967). Ha dato, fra l'altro, un sarcofago anepigrafe ma decorato.

(10) Nel piccolo antiquarium che ho ordinato a lato della parrocchiale, con la collaborazione cordiale del parroco don Claudio Tiberio, ho sistemato anche alcuni frammenti musivi: fra gli altri quelli della nave che erano più vicini al piano stradale. Nel giugno 1975 la strada è stata spostata e in buona parte dell'area della basilica seminata l'erba, dando rilievo alla sede della tomba dei martiri.

fasce con lati inflessi legati fra loro da vari avvolgimenti, ornati di fiori di loto e altri motivi vegetali. I paralleli sono nell'atrio della « cromaziana » di Aquileia (il musaico è però probabilmente postattilano) e nella navata meridionale del Duomo di Grado. Si va dunque dalla metà del V alla seconda metà del VI secolo.

La corsia meridionale ha dato molti frammenti del tappeto occidentale, il più ampio riconoscibile: ed è un musaico « a chele » o a cerchi di foglie di acanto stilizzate, intrecciati sui diametri ortogonali. Al centro dei cerchi sono quadratini con apici agli spigoli o piccole scacchiere. L'esecuzione del musaico è molto accurata ed è ben evidente ovunque nonostanti le molte fratture. In questo ritmico disegno si sono lette almeno cinque iscrizioni disposte o in cerchi, interrompendo il ritmo delle chele, o in quadrati che assorbivano un quarto del campo dei cerchi (fig. 4).

Il motivo delle chele è ben noto ed è durato lungamente (lo si trova anche a Pomposa), ma da noi ha l'esempio più antico nella I Santa Maria delle Grazie di Grado, nella nave meridionale, dove appare severo ed intatto. A San Canziano il disegno è attento, le foglie corpose, di grigio orlato di nero, anche più elegante di Grado, dove sono un po' massive.

A questo tappeto segue verso oriente uno spazio in cui dovevano vedersi quadrati di fasce legati a rombi disposti lungo i loro lati e a tondi disposti contro gli spigoli: la ricostruzione assicura la loro presenza non il loro numero; manca qualsiasi traccia di iscrizioni. Questo motivo è ben noto dalle due corsie laterali della nave centrale del Duomo di Grado, dalla I Santa Maria delle Grazie pure a Grado e, sulla stessa linea ma non tale appunto, nell'atrio della basilica cromaziana di Aquileia.

Le date possibili vanno dalla metà del V secolo (atrio della cromaziana, S. Maria delle Grazie) alla seconda metà del VI (Duomo di Grado). E' ben noto che questo schema con le fasce ravvolte e collegate segue quello più netto con i vari elementi staccati che vediamo per es. nella navata centrale della

Basilica paleocristiana di San Giusto e — assai secco e arido — nella basilica della Beligna di Aquileia ([11]).

Un fatto interessante si nota fra i due tappeti sopra descritti: come elemento separatore si vede una cornice ad archetti, fatti di pelte fondate su elementi in tessere nere che sono colonnine stilizzate. Il motivo è diretto per chi lo osserva da occidente ad oriente. L'interesse è dovuto oltre che alla presenza di questo motivo in funzione separatrice (che è più giustamente visibile guardato da una sola parte), dal fatto che per solito la cornice ad archetti è davvero un motivo di chiusura, di recinzione di un musaico. Così a Grado nel pavimento del Battistero, ad Aquileia nell'aula col tralcio diagonale presso il porto e nella basilica di Orsera, dov'è particolarmente elegante, e più antico. Si può anche osservare che negli esempi noti si dispone fra la seconda metà del IV secolo e la metà del V.

Nulla resta, si può dire, della corsia corrispondente a Nord dell'aula di San Canziano (un frammento solo della cornice a intreccio multiplo). Si è trovato invece un modesto tratto della corsia centrale ed è sufficiente a suggerirci una nobile composizione di cerchi (una grande fascia in cerchio che include altri otto cerchi e ha al centro un clipeo) (fig. 5), motivo che nella sua forma più felice è a Grado nel c.d. salutatorium e ancora a Grado nei pastophoria di Santa Maria. E' un motivo esaltatore: nel Duomo esalta il monogramma del vescovo Elia circondato da lettori, diaconi e notai della sua chiesa, in Santa Maria dà rilievo al dono di due militari del numerus Tarvisianus ([12]). Anche qui a San Canziano, sull'asse della basilica, il motivo doveva avere una funzione esaltatrice

([11]) Su questo motivo fa interessanti considerazioni S. TAVANO, *Mosaici di Grado,* in « Atti del III congresso naz. di archeol. cristiana », Trieste 1974, p. 171. Ivi altra bibliografia.

([12]) Veramente nel clipeo centrale della prothesis c'è un'iscrizione frammentaria e chi si è occupato del musaico non ha cercato di interpretarla e di citarla. E' in realtà frammentata e mal restaurata.


Fig. 1 - San Canzian d'Isonzo: pianta della « memoria » paleocristiana.



Fig. 2 - San Canzian d'Isonzo: musaico della « memoria » paleocristiana.


Fig. 3 - San Canzian d'Isonzo: pianta della basilica paleocristiana.



Fig. 4 - San Canzian d'Isonzo: musaico della basilica con le iscrizioni AETERNO e DOMNICUS ed esempio di « chele ».



Fig. 5 - San Canzian d'Isonzo: musaico della basilica con l'iscrizione di HONORIUS.

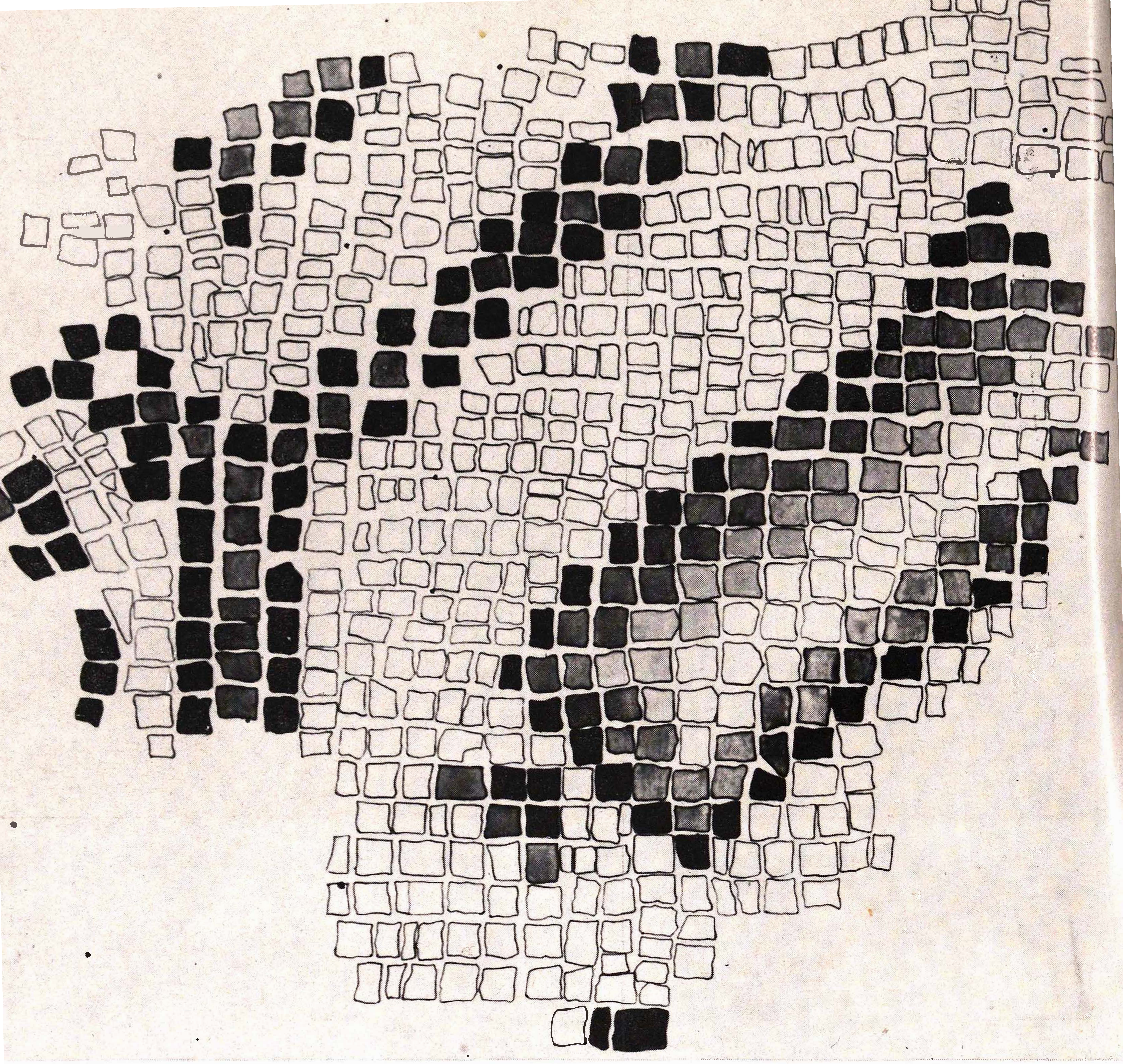


Fig. 6 - Musaico della basilica primitiva (dis. Daria di Manzano), S. Canzian d'Isonzo.



Fig. 7 - San Canzian d'Isonzo: musaico col girale di vite.

e forse accoglieva il nome del costruttore dell'aula o il titolo della sua dedicazione. E' davvero spiacevole che la parte più importante sia scomparsa. Resta solo, sopra il motivo a cerchi, e sempre frammentaria, l'epigrafe con l'attestazione del dono del diacono Honorius.

Un altro modesto frammento va ricordato: quello che sull'asse dell'aula, proprio sopra l'iscrizione di Honorius, presenta in un quadrato un motivo di bipenne o rettangoli a lati inflessi, che conosciamo da Parenzo, da Orsera e dal Duomo di Grado, per ricordare solo qualche esempio.

* * *

Che diremo, alla fine, del musaico di quest'aula? E' piccola la parte superstite e non permette ampie illazioni nelle parti perdute. Più volte nei pavimenti paleocristiani assistiamo a compiacenze decorative, che non sottostanno ad equilibri o rapporti, e inventano con agilità nuovi motivi a lato di altri. Così è un po' aleatorio affermare che la zona orientale ha preferenza per motivi rettilinei e quella occidentale per altri curvilinei, mentre sembra autorizzato definire che tutti i tappeti del musaico sono contemporanei e accanto a motivi assai comuni (le chele per es.) presentano qualche aspetto poco comune: quello commentato dagli esagoni rossi, che — almeno per quanto so — ha pochi paralleli, e la serie degli archetti come elemento separatore.

In genere però tutti i motivi, ripetiamo, hanno nettezza di esecuzione e di disegno, riconoscibili anche attraverso i guasti prodotti dal tempo e dagli uomini (la distruzione della basilica è certo determinata da un furioso incendio).

Nel complesso si può dire che, mancanti del tutto gli aspetti figurativi, il musaico si muove nel mondo delle tendenze decisamente geometriche, ha i colori tradizionali (calcare bianco-giallo, nero e arenaria grigia, mattone rosso e giallo), segue i motivi che notiamo disposti fra la metà del V e la seconda metà del VI secolo.

Non ci aiutano le iscrizioni e assai poco il ductus delle

loro lettere, anche se sempre è da notare che la composizione è equilibrata e le iscrizioni sono prive di forme popolari.

Ciò premesso possiamo osservare che i motivi geometrici tessuti col gusto della basilica cattedrale di Elia, presentano qualche aspetto di severità e compiacenze più antiche, che non appaiono nell'ambiente eliano: il musaico a chele, per esempio, che occupa tanta parte dell'aula e il motivo ad archetti, che a Grado è preeliano. Con questo è necessario, a mio parere, determinare una datazione nella prima metà del VI secolo e si deve allora prevedere un'epoca di rinnovato fervore per il culto dei martiri o una ricostruzione necessaria dopo dure rovine, quali possono essere previste da invasioni e scorrerie chiaramente attestate per altre sedi (non dimentichiamo nella prima metà del secolo l'avvento degli Ostrogoti).

Si può pensare all'opera ricostruttrice del vescovo Macedonio (534-557) forse?

Ricostruzione. Perchè non avremmo detto tutto dei musaici di San Canzian d'Isonzo se non ricordassimo che a 10-13 cm. sotto la superficie musiva or ora esaminata sono apparse qua e là le tracce di un altro pavimento. Esso appariva come eraso, sconvolto, ma non disperso, quasi che l'opera fosse stata resa rugosa per far aderire meglio la preparazione del nuovo musaico. Un piccolo frammento era intatto (fig. 6) e il motivo rappresentato era quello degli esagoni schiacciati composto con tessere per quincux, con un elemento interno sfumato di rosso e di giallo e cinto di nero. Disegno e gusto del modesto frammento sono attestazione di epoca assai più antica del musaico prima descritto. Si avvicinano al gusto del musaico della memoria di San Proto e attestano che l'aula ha avuto una prima fase alla metà o seconda metà del IV secolo. Il che, in ordine al culto locale dei santi Canziani, è un'indicazione di non poco valore.

Ulteriore aspetto di questo culto può esser dato da un altro modesto ma assai intressante frammento musivo scoperto in prossimità del muro orientale della basilica.

In un'area con varie strutture (e un ambiente rettango-

lare), che non hanno potuto essere ben indagate, e che ha dato anche due frammenti di musaici bianco-neri a quadrati e triangoli (di impasto però tardoromano, v. le scutulae bianconere della basilica del Fondo Tullio di Aquileia), in quest'area, quasi al centro, a circa 5 metri a oriente del muro della basilica, a — 50 cm, dal livello attuale, è apparso isolato un festoso girale di vite che accoglie un grappolo d'uva di sei acini rossi e una foglia verde scura su fondo bianco ([13]). Uva e foglia e girali sono in tessere vitree, il fondo è in calcare bianco (fig. 7). L'esempio più vicino tecnicamente e artisticamente è nell'area presbiteriale della basilica preeufrasiana di Parenzo, ma forse il nostro girale è anche più agile e fresco. Non riesco a spiegare bene la funzione delle strutture murarie prima ricordate (non sembrano collegate con un'abside riscontrata sotto il musaico della basilica e aperta verso di loro), ma dovrei pensare a una memoria, a un oratorio, a qualche ambiente in qualche modo in relazione con la basilica stessa.

Con questo frammento musivo possiamo constatare a San Canziano la presenza di tre successive epoche: la basilica più antica con il musaico che si lega al gusto dei più antichi musaici aquileiesi, e che potremmo collocare accanto a quello di San Proto dai modesti aspetti figurativi; l'auletta con il tralcio di vite, che si accosta alla basilica preeufrasiana di Parenzo e che va ricordato per la vibrazione del colore e per i valori ancora di qualche interesse figurativo; la basilica nello stadio riconosciuto interamente, che può essere riferita alla prima metà del VI secolo, in cui la decorazione geometrica è estremamente preminente.

San Canzian d'Isonzo dopo i nostri scavi è importante per due aspetti: si dispone con valida presenza nell'ambiente mu-

([13]) Da un disegno conservato nell'archivio parrocchiale si può supporre che sia questo il tratto musivo scoperto casualmente nel 1907. E questa scoperta, ricordataci dal fabbriciere parrocchiale Carlo Moimas, ci ha spinto all'indagine che ha riconosciuto la basilica.

sivo di Aquileia e aggiunge preziosi dati alla storia liturgica della grande città.

In ordine alla storia del musaico aquileiese contribuisce con un preciso apporto: fra le superfici musive di Monastero e dell'abside della Beligna, fra i documenti dell'aula di quest'ultima e la basilica di Sant'Eufemia di Grado, il musaico della basilica di San Canziano è preludio alle insistenti geometrie della cattedrale gradese, preludio ancora aperto e sereno, ricco di equilibrio e di ritmi eleganti.

Questo è quanto possiamo dire. Augurandoci che qualche altra scoperta si possa collocare accanto a questi documenti per conoscere meglio il gusto degli anni della prima metà del VI secolo, corsi da invasioni, ma non privi di fattive energie nella chiesa di Aquileia.

Sergio Tavano

MOSAICI PARIETALI IN ISTRIA

Se prescindiamo dalle scarse indicazioni offerte dai pochi metri quadrati d'intonaco affrescato relativi alle aule teodoriane di Aquileia e risalenti, com'è noto, al secondo decennio del secolo quarto ([1]), siamo all'oscuro circa il contenuto e le forme d'una decorazione pittorica parietale di tipo aquileiese tra il quarto e l'undecimo secolo, anche ammesso che un tipo del genere, in senso spiccatamente autonomo, sia mai esistito ([2]).

E' infatti possibile ricostruire solo in parte gli indirizzi formali e dottrinali prevalenti in Aquileia nel corso del quarto secolo e più precisamente nella prima metà di quel secolo, attraverso le immagini figurate dei mosaici parietali teodoriani. L'unità dei mosaici teodoriani di Aquileia riguardava tanto i mosaici pavimentali quanto gli affreschi parietali, strettamente collegati e complementari rispetto ai primi. Ancora nella prima metà del secolo quarto esisteva un'interscambiabilità potenziale tra i temi e i motivi usati di preferenza nei mosaici pavimentali furono, come nelle aule teodoriane di Aquileia, verosimilmente più importanti e vincolanti di quelli parietali ([3]).

([1]) Gli affreschi teodoriani di Aquileia, ridotti in pietosissime condizioni, sono stati parzialmente restaurati e purtroppo smembrati. C. CECCHELLI, in *La basilica di Aquileia,* Bologna 1933, p. 171, T. XXI-XXIII; A. RIZZI, *Prima mostra del restauro,* Udine 1963, pp. 55-56; *Affreschi del Friuli,* Udine 1973, p. 14, tav. VI.

([2]) Si debbono escludere dalla cultura pittorica « friulana » gli affreschi del « tempietto » cividalese, che derivano dall'intervento di maestranze bizantine di osservanza tardo-antica: D. GIOSEFFI, *Cividale e Castelseprio,* in *Aquileia e Milano,* « AAA IV », Udine 1973, pp. 365-381.

([3]) Si vedano, per esempio, talune corrispondenze tra i mosaici teodoriani di Aquileia e quelli della volta anulare di santa Costanza a Roma.

Può darsi che intervenissero poi ragioni pratiche ma certamente sopravvennero, a confermare una tendenza in atto, disposizioni impartite dai concili, per cui i committenti furono indotti ad applicare unicamente alle pareti i mosaici figurati. E' significativo che nelle chiese, almeno dal quinto secolo in poi, finirono per prevalere tappeti geometrici, mentre invece in edifici profani o non destinati alla frequenza dei fedeli impegnati nel culto l'uso di tappeti con scene o figurazioni sopravvisse e perdurò. E' notevole poi che i mosaici parietali delle chiese divennero, oltre tutto, sempre più enfatici e glorificanti e sempre meno umilmente didattici.

Comunque sia, almeno per i secoli successivi al quarto, non è lecito far dipendere i mosaici figurati parietali da quelli pavimentali e non è molto prudente, ancorché inevitabile, tentar d'integrare certi vuoti altoadriatici con le testimonianze proposte dai mosaici parietali milanesi del quarto-quinto secolo e, sia pure con qualche piccola riserva, da quelli ravennati del quinto-sesto. Proprio a Ravenna si constata, se mai ci occorressero ulteriori prove, che dal quinto secolo in poi i temi e le funzioni affidate ai mosaici pavimentali sono essenzialmente diversi da quelli di cui vengono investiti i mosaici applicati alle pareti.

Ci rimangono però i mosaici parietali dell'Istria che, risalendo al secolo sesto e appartenendo a chiese della giurisdizione aquileiese, potrebbero consentirci di ricostruire la *facies,* le caratteristiche, gli orientamenti estetici e formali della pittura figurativa coltivata nell'area aquileiese, solo a patto che possedessimo prove esterne attestanti l'attività di scuole o di maestranze locali, visto che mancano del tutto quelle più comunemente e utilmente impiegate, quelle che cioè si fondano sulla corrispondenza di carattere interno, formali quindi, le quali anzi, senza voler antecipare del tutto le conclusioni, vengono di necessità offerte dalle opere d'arte musiva riconoscibili anzitutto a Ravenna e secondariamente in Grecia, a Costantinopoli e in altri centri del Mediterraneo orientale.

Pola

Direttamente a Ravenna ma indirettamente all'esperienza altoadriatica ci orienta l'edificio di Pola che conserva pochi brani musivi parietali: è la nobile, nel suo genere classica, basilica di santa Maria Formosa o del Canneto, costruita da Massimiano di Pola, vescovo di Ravenna dal 546, come attesta lo stesso Andrea Agnello: *aedificavit ecclesiam Beatae Mariae in Pola, quae vocatur Formosa, unde diaconus fuit, mira pulchritudine et diversis ornavit lapidibus* (4).

Una notizia, tratta da fonte autorevole ma ora perduta (5), faceva risalire veramente l'opera al 21 febbraio del 546, ad alcuni mesi prima quindi che Massimiano fosse consacrato vescovo di Ravenna (6). In ogni caso, Andrea Agnello, nominandola per prima tra le architetture volute o terminate dal solerte vescovo, fedele esecutore delle volontà di Giustiniano, conferma che si trattò veramente d'un'iniziativa dell'incipiente suo vescovado, il quale coincideva, non si deve dimenticarlo, con la conclusione e la consacrazione di celeberrime basiliche (7).

Della basilica polese, andata distrutta dal tardo medio evo in poi, rimangono in piedi alcune strutture murarie e, press'a poco integro, il sacello cruciforme a sud-est del diaconicon (8).

Della profusione splendida di marmi e di mosaici, per cui

(4) Una bibliografia aggiornata sulla basilica di santa Maria Formosa e sui problemi connessi in G. Bovini, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola,* Bologna 1974, pp. 198-207.

(5) P. Kandler, *Cod. Dipl. Histrianus,* 1.

(6) Anche per la costruzione della basilica ravennate di san Michele in Africisco si riscontra un errore analogo.

(7) Su Massimiano da Pola v.: M. Mazzotti, *Massimiano di Pola,* in « Pagine istriane » 4 (nov. 1950), pp. 5-12; G. Bovini, *L'opera di Massimiano da Pola a Ravenna,* in *Aquileia e l'Istria,* « AAA II », Udine 1972, pp. 147-165: ivi bibliografia.

(8) V. specialmente: A. Morassi, *La chiesa di S. Maria Formosa o del Canneto in Pola,* in « Boll. d'arte del M.P.I. » IV (1924-25), pp. 11-25.

la basilica di Pola fu detta giustamente « formosa », si ha qualche notizia nella descrizione d'un anonimo polese del secolo decimosettimo, riportata dal Kandler [9]. Nell'abside le « illustri » pitture, evidentemente mosaici, erano attribuite a maestro greco e greca era l'epigrafe che correva nel « sopracielo »: l'indicazione è molto preziosa e se ne dovrà tener conto, specialmente se si ricorda che le epigrafi musive di Ravenna del sesto secolo furono invece tracciate regolarmente in latino.

Caratteristici d'una « moda » giustinianea tanto in Italia quanto in Africa, a seguito quindi della restaurazione, erano i mosaici pavimentali della basilica: ne conosciamo pochi resti, che sono però molto importanti [10].

Perfettamente ambientata nella cultura architettonica paleocristiana dell'alto Adriatico appare l'elegante edificio a croce superstite, che è quindi il solo elemento che ci aiuta a ricostruire lo spirito che animava l'architettura intera: il sacello è classicamente proporzionato nelle parti e ritmicamente scandito dalle slanciate archeggiature che donano colore e tensione ad un involucro quieto e sereno [11].

L'interno, avvolto dalla penombra, accresciuta dalle spesse

[9] P. Kandler, *Della basilica di S. Maria Formosa in Pola,* in « L'Istria » 1847, pp. 128 ss.

[10] A. Gnirs, *Die Basilika S. Maria Formosa oder del Canneto,* in « Mitteilungen d.k.k. Centralkomm. f. Erforschung u. Erhaltung d.k.D. » XXVIII (1902), T. III, fig. 3; A. Morassi, *La chiesa di S. Maria Formosa...,* cit., fig. a p. 22; R. Farioli, *Mosaici pavimentali dell'alto Adriatico e dell'Africa settentrionale in età bizantina,* in *Aquileia e l'Africa,* « AAA V », Udine 1974, p. 288 e ss.; S. Tavano, *Restaurazione giustinianea in Africa e nell'alto Adriatico,* ibidem, p. 274.

[11] Il tipo architettonico altoadriatico, con arcate cieche e con ricerche coloristiche e ritmiche, in un edificio per il resto compaginato classicamente si ritrova nel quinto e nel sesto secolo a Ravenna, Padova, Vicenza fino al sacello di santa Maria in Valle a Cividale, dove la tradizione architettonica altoadriatica si dimostra autorevole, in contrasto con la concezione e la sostanza dell'apparato decorativo d'impostazione vicino-orientale: S. Tavano, *Note sul « tempietto » di Cividale,* in *Studi cividalesi,* « AAA VII », Udine 1975, p. 80.

transenne applicate alle finestre, come ben si addiceva a un mausoleo o a un *martyrium*, conserva tracce molto interessanti della decorazione in stucco e in mosaico.

Nella volta centrale, a crociera, sussiste una coroncina in stucco, verso cui sale, lungo gli spigoli, una doppia fascia di fogliame, pure in istucco. Una cornice poi definisce in alto il semicilindro absidale e avvolge il sommo della finestrina: colombelle, simmetricamente o araldicamente contrapposte ed alternate, reggono col becco a due a due brevi ghirlande. Da quel che si può ancora capire traspare una fattura in cui viene tradotta pittoricamente una sostanza plastica equilibrata e naturalistica, coerente e fedele rispetto alla tradizione ellenistico-romana.

Più interessante ancora, però, risulta il brevissimo tratto di mosaico superstite nell'abside centrale. E' chiaramente individuabile sul fondo aureo la testa nobile e severa di Cristo circondata dal nimbo crociato e gemmato. Alla sinistra si riconosce parte della figura, probabilmente di Pietro, che viene a disporsi quasi ortogonale anziché parallela rispetto alla figura centrale di Cristo, per effetto della piccolezza dell'abside. Le figure sorgevano molto probabilmente su un lembo di roccia, dato lo spazio notevole che rimane tra l'altezza presumibile delle figure e la cornice inferiore che delimita la scena e la calotta absidale.

Si aveva qui probabilmente l'acclamazione di due apostoli a Cristo o, con minor probabilità, la scena della *traditio legis*. Dell'apostolo di destra rimangono soltanto pochissime tracce ([12]).

Nel cielo dorato si librano alcune nubi rossastre e oro-azzurre, secondo una consuetudine attestata nel corso del sesto secolo, ma con una certa preferenza, anche a causa della piccolezza dei lembi inseriti nel breve spazio, verso definizioni pre-

([12]) Il mosaico, strappato e restaurato, si trova ora nel Museo di Pola. Ringrazio il dott. B. Marušić, direttore di quel Museo per la gentilezza con cui mi ha fatto avere la fotografia del mosaico.

cise, di tipo quasi linearistico. Qualcosa di analogo caratterizza anche il bellissimo volto di Cristo, dove i piani sono dissolti con una distribuzione delle luci e dei riflessi luminosi e colorati, secondo un criterio che rimanda ad esperienze formali di tipo illusionistico e compendiario.

All'indicazione della volumetria mediante un graduato chiaroscuro, nella costruzione del volto di Cristo si è preferito sottolineare ed esaltare il mutevole rimbalzare delle luci, su una superficie senza compattezza perché immersa nell'atmosfera e nel colore, ciò che in modo proprio e perfetto è ottenibile proprio con una coerente applicazione della tecnica musiva, che suggerisce il baluginare della luce nello spessore dell'atmosfera, scomponendo ogni superficie in un'infinità di riflessi e di guizzi di luci, come se dipendessero unicamente dall'angolazione visiva.

In una tale struttura diviene indispensabile la delineazione non già delle ombre e cioè del chiaroscuro, mezzo indispensabile nella pittura appunto illusionistica, ma delle superfici colorate sia che corrispondano alle vesti sia che rigardino i volti. E' sorprendente poi come la riproduzione in bianco e nero permetta di percepire la realtà figurata più con la distribuzione delle tessere secondo curve elicoidali concentriche, che non con l'emergenza della linea scura, la quale pure circoscrive e ferma questa realtà sfatta in atmosfera e cangiante (fig. 1).

Già nei volti di alcune figure di Hosios David a Salonicco, risalenti alla fine del secolo quinto, si può notare questo procedimento su un doppio binario, della composizione cioè linearistica su una struttura luministica; ma soltanto gli arcangeli o potenze angeliche della basilica della Dormizione di Nicea, che debbono essere giudicati dell'età di Giustiniano, testimoniano una compaginazione delle teste altrettanto ben bilanciata tra questi due poli e altrettanto armonicamente fusa che a Pola. In altri mosaici, vicini cronologicamente e adottanti tecniche simili, per non dire identiche, sempre nell'ambito d'una concezione organicamente naturalistica della figura e della realtà figurata, si constata il sopravvento della preoccupazione per la stereo-

metria dei corpi e delle teste ([13]), o della linea che blocca ed esaurisce l'essenza delle teste e quindi della relativa campitura colorata, come avviene per la testa d'angelo nel mosaico costantinopolitano di san Nicola, forse del secolo settimo ([14]), o per quello cipriota di Lythrankomi ([15]), dove la struttura cilindreggiante delle teste, analoga a quella delle teste di Pola, viene fermata disegnativamente con una trama greve (figg. 3-4-5).

Se si vuol sostenere che una diretta e cosciente derivazione dai dettami formali ellenistico-romani si potè avere nel corso del sesto secolo soltanto a Costantinopoli ([16]) allora si deve concludere che gli esecutori dei mosaici massimianei di Pola furono chiamati dalla metropoli e che riflettevano il clima della rina-

([13]) Si confronti la testa del Cristo nell'abside di san Vitale a Ravenna, dove quella linea di contorno asseconda una concezione della testa stessa in funzione tridimensionale per quella leggera rotazione nello spazio che contrasta una riduzione bidimensionale.

([14]) V. LAZAREV (*Storia della pittura bizantina,* Torino 1967, p. 85) istituisce un parallelo tra i mosaici di Pola e quelli di san Nicola di Costantinopoli, risalenti al settimo secolo. Nei mosaici di san Nicola le figure hanno una strutturazione rigidamente geometrica, senza però le seduzioni curvilinee e aggraziate delle teste di Pola. Il confronto del Lazarev con i mosaici di san Nicola sarebbe giustificato se egli avesse avuto sotto gli occhi lo stato attuale dei mosaici polesi, dove una sgraziata linea nera di contorno delimita e altera i volti, specie quello di Cristo, ben diversamente da quello che appare dalle fotografie d'oltre cinquant'anni fa, utilizzate dal Lazarev (*Storia della pittura bizantina,* cit. fig. 62). La manipolazione dei mosaici non è recente (cfr. qui fig. 1 e fig. 2).

([15]) V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina,* cit., p. 86, figg. 64-65.

([16]) E' la tesi del LAZAREV, in antitesi con quella del GALASSI (*Il musaicista di Massimiano a Pola,* in « Felix Ravenna » XXXIII, 1929, pp. 7-10): « già il Galassi notò l'eccezionale raffinatezza di questi frammenti, formulando al tempo stesso l'ipotesi, poco fondata, che fossero dovuti ai medesimi maestri operanti in San Vitale. Il volto di Cristo ha una tale nobiltà ed è così dolcemente modellato che involontariamente lo si accosta alla testa dell'angelo nella chiesa di San Nicola a Costantinopoli. Sarebbe vano cercare un trattamento della forma così impressionistica nei mosaici ravennati del VI secolo, in quanto Ravenna a quel tempo aveva rotto decisamente con la tradizione ellenistica. Evidentemente i mosaici di Pola furono eseguiti da maestri greci » (p. 85).

scenza classicheggiante, in direzione naturalistica, del tempo di Giustiniano ([17]). Certamente l'epigrafe greca che correva nell'abside della basilica confermerebbe quest'interpretazione.

Non vogliamo però sostenere che il ricupero culturale della rinascenza giustinianea riguardasse soltanto la migliore tradizione naturalistica, potendosi dimostrare l'essenza composita e la vitalità intrinseca di quell'operazione, che sapeva apprezzare nel giusto significato e utilizzare a fini adatti anche altre forme, come ben dimostrano, per esempio, i « quadri palatini » di san Vitale ([18]). Ma non diremmo d'altra parte che « Ravenna a quel tempo aveva rotto decisamente con la tradizione ellenistica » ([19]): ciò che distingue i mosaici costantinopolitani del sesto secolo, per quel poco che ne conosciamo, da quelli contemporanei di Ravenna non è già la maggiore o minore fedeltà al verbo ellenistico, quanto una diversità d'interpretazione, derivante da differenze di capacità, e dislivelli qualitativi indubbi, sempre però nell'ambito d'una concezione naturalistica della forma.

Parenzo

Il discorso fatto a proposito dei mosaici parietali di Pola si ripropone con la stessa problematicità, ma con possibilità di soluzioni differenti, per i mosaici della basilica di Eufrasio a Parenzo.

([17]) Se qualcosa di nuovo portano i mosaicisti di Giustiniano nell'alto Adriatico, riguarda nuove concezioni dell'immagine o nuovi sistemi visivi (D. Gioseffi, *Sistemi visivi, convenzioni e criteri d'interpretazione,* in « Critica d'arte », XVIII, f. 115, 1971, p. 13 e ss.) ma anche una più pertinente intelligenza della rappresentazione di tradizione naturalistica; ciò non toglie che la tradizione culturale pregiustinianea a Ravenna era pressoché tutta di questo secondo genere e che poteva distinguersi soltanto per qualità da quella entro cui operavano le maestranze di Giustiniano fedeli al retaggio ellenistico (ma cfr. sopra: n. 16).

([18]) S. Tavano, *La restaurazione giustinianea...,* cit., p. 268.

([19]) V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* cit., p. 85.

Di Eufrasio, vescovo di Parenzo attorno alla metà del secolo sesto, conosciamo poco, oltre a quello che egli stesso enfaticamente dice di se stesso nell'epigrafe musiva al sommo del semicilindro absidale nella basilica da lui ricostruita e arricchita di sculture, stucchi, marmi intarsiati e soprattutto mosaici, tanto parietali quanto pavimentali ([20]).

Sappiamo che Eufrasio, presente ad Aquileia nel 557 al concilio provinciale con cui veniva iniziato lo scisma detto dei tre capitoli, in opposizione a Roma ed a Costantinopoli, cioè al papa e all'imperatore, fu nel 558 indicato a Narsete da papa Pelagio come reo di gravissime colpe, ingigantite molto probabilmente ad arte, perché era scismatico, e quindi definito tale che doveva essere allontanato *ab ista provincia* ([21]).

Nell'undicesimo anno del suo vescovado, quando egli dovette aver compiuta l'opera sua in favore della cattedrale, fece incidere sul cippo dell'altare un breve testo, con cui ricordava che i lavori erano stati eseguiti in favore della *sancta ecclesia catholica* ([22]), dove l'indicazione della propria cattolicità è molto probabilmente polemica nei riguardi della chiesa di Roma, colpevole di debolezza verso l'eresia e verso la politica imperiale in favore del monofisitismo. A riprova di quest'ipotesi, la lettera con cui papa Pelagio si rivolge a Narsete accusa gli scismatici istriani di « credere che il loro scisma coincida con la cattolicità » ([23]).

Eppure c'è motivo per credere che Eufrasio sia stato in un primo tempo una creatura di Massimiano, in linea con la politica bizantina nell'alto Adriatico e particolarmente in Istria,

([20]) Una rassegna bibliografica aggiornata sulla basilica eufrasiana in: G. Bovini, *Le antichità cristiane...,* cit., pp. 11-96.

([21]) P. L., LXIX, p. 393.

([22]) A. Pogatschnig, *(Parenzo) dalle origini sino all'imperatore Giustiniano,* in « Atti e Mem. della Soc. Istr. di A.S.P. », XXVI (1910), p. 62: l'autore fa notare che i frequenti errori sarebbero da attribuire a un lapicida greco. E' notevole poi che la data non venga indicata con l'anno di regno di Giustiniano.

([23]) A. Pogatschnig, *Parenzo...,* cit., pp. 61-62, n. 2.

come si vedrà sotto [24]. La maggior parte dei lavori, sostenuti da Costantinopoli attraverso Ravenna, furono portati a termine prima del 557, anno del concilio di Aquileia, e forse anche prima del 553, anno della condanna costantinopolitana dei tre capitoli [25]; e ciò sia per la qualità dei marmi scolpiti in Grecia e contrassegnati spesso da sigle greche, in tutto simili a quelle della basilica di san Vitale [26], sia per l'indubbia dipendenza e coincidenza rispetto ad opere ravennati, anche prescindendo dalla loro qualificazione e provenienza primaria.

Trascurando qui i mosaici pavimentali, dove pure ricorrono forme caratteristiche dell'età giustinianea [27], i mosaici parietali superstiti e risalenti al tempo di Eufrasio si riconoscono nelle due estremità all'esterno della basilica e, all'interno, nell'abside, nell'arco santo e nelle due absidiole affiancate alla maggiore.

Occorre purtroppo premettere un'osservazione che è in realtà una grave riserva: quasi tutti i mosaici parietali di Parenzo hanno subito o danni irreparabili, come quelli esterni, o, specialmente tra il 1890 e il 1897, restauri estesi e radicali in taluni punti, con integrazioni e sostituzioni, in misura diversa a seconda delle condizioni in cui i mosaici si presentavano, sia che fossero rimasti visibili dal secolo sesto in poi, sia che fossero stati riscoperti da poco sotto intonaci o stucchi, per lo

[24] Al BABUDRI (*I vescovi di Parenzo e la loro cronologia,* in « A.M.S.I.A.S.P. » XXV, 1909, p. 92) pare che, attribuendo l'emanazione del « privilegio eufrasiano » al 543, l'indirizzo di Eufrasio nel sistema di riscossione delle decime precorresse le decisioni di altri sinodi e concili e rientrasse « pienamente nelle vedute di Giustiniano imperatore ».

[25] Le datazioni proposte per la consacrazione della basilica eufrasiana preferiscono gli anni precedenti al 550: v. in G. BOVINI, *Le antichità cristiane...,* cit., pp. 15-16.

[26] P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici,* in « A.M. S.I.A.S.P. » XI (1894), pp. 193-194.

[27] R. FARIOLI, *Mosaici pavimentali...,* cit., p. 289, fig. 5; si confronti la fig. 7 (mosaico di Pola) col mosaico eufrasiano: B. MOLAJOLI, *La basilica eufrasiana di Parenzo,* Padova 1943, figg. 79-80.

più seicenteschi. Quei restauri, compiuti da un mosaicista chiamato da Roma, suscitarono polemiche accese nel secolo scorso tra Giacomo Boni e il Deperis ([28]).

Nel caso dei mosaici che si trovavano all'esterno, in corrispondenza dei due timpani, orientale e occidentale, le condizioni pietosissime dei pochissimi lacerti superstiti permettono appena appena un discorso di interesse iconografico ([29]).

Al di sopra dell'abside, intesa dunque qui quasi come una montagna, si trovava una scena, di cui rimangono ormai soltanto le tre figure della parte sinistra, dove si riconoscono le due figure degli apostoli Pietro e Andrea, com'è indicato dai nomi tracciati all'altezza delle rispettive teste: essi sono affiancati e disposti frontalmente. Verso il centro e quindi, per chi guarda, alla destra dei due apostoli, una terza figura, ancora più evanescente delle altre due, sembra atteggiata con minor rigidezza nella sua verticalità e invece accennante a volgersi o a piegarsi verso il centro: forse per questa ragione, questa terza figura raggiungeva un'altezza minore delle altre due. Essa è contraddistinta da un nome (SCS MOISES), che corre però sopra la testa anziché al fianco. Più verso il centro, salvo un arbusto fiorito, d'un tipo molto comune nei mosaici contemporanei di Ravenna, che è poco distante dalla figura di Mosé, null'altro è riconoscibile (fig. 6).

Si dice che la scena corrispondeva alla Trasfigurazione di Cristo sul Tabor ([30]) e quindi si dovrebbero integrare le parti man-

([28]) G. Boni, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici,* in « Archivio storico dell'arte » VII (1894), pp. 107-131; P. Deperis, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., pp. 191-222.

([29]) Un'attenta descrizione dei mosaici allora visibili ci dà il Deperis, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., pp. 192-193, 195-196; cfr. *Sistemazione dei mosaici esterni della basilica eufrasiana,* in « Bollettino d'arte del M.P.I. » III (1923-24), p. 525. Una riproduzione fotografica in G. Boni, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., p. 110; una ricostruzione grafica in: B. Molajoli, *La basilica...,* cit., p. 33, fig. 35.

([30]) L'interpretazione è già del Deperis, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., p. 196.

canti con una figura, simbolica o antropomorfica, di Cristo al sommo del timpano, e con quelle di Elia, Giovanni e Giacomo sul versante opposto ([31]). Rimarrebbe da spiegare però la stranezza della figura di Andrea, che con la trasfigurazione di Cristo non ha nulla a che fare; forse poté essere stata aggiunta per esigenze di simmetria: tali esigenze però altrove, come nell'abside di sant'Apollinare in Classe, non furono rispettate altrettanto rigorosamente ([32]).

In analogia con quanto si riscontra nel mosaico della facciata, dove, pur trattandosi d'una scena dell'Apocalisse, compaiono quattro personaggi, forse i quattro evangelisti, si può pensare che anche qui i quattro apostoli affianchino una scena a cui essi non sembrano partecipare ma con l'intenzione possibile, da parte dell'ideatore, di indicare i continuatori o gli interpreti di quella vicenda. Si potrebbe allora vedere nella parte centrale Mosé che riceve le tavole della legge o Mosé davanti al roveto ardente ([33]). E' possibile allora che, simmetricamente rispetto a Mosé, ci fosse anche la figura del profeta Abramo.

Se Mosé riceveva le tavole o era in atto di ascendere al monte Oreb per entrare quindi in un luogo santo, forse si intendeva esprimere un concetto come *terribilis est locus iste,* che

([31]) Cfr. la trasfigurazione del monastero del monte Sinai (565-566): K. WEITZMANN, *The Jephthah panel,* in « Dumbarton Oaks Papers » XVIII (1964), p. 345, fig. 1 e 7; V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina,* cit., pp. 85-86, 101 n. 43; cfr. anche M. C. PELA, *La decorazione musiva della basilica ravennate di S. Apollinare in Classe,* Bologna 1970, p. 132 ss.

([32]) E' vero però che, data la forma stilizzata e simbolizzata a cui ricorse, il mosaicista di sant'Apollinare in Classe trovava meno difficoltà che quello di Parenzo: a Ravenna i due agnelli sono molto sovrapposti e occupano quasi lo spazio di uno solo.

([33]) Ambedue le scene, com'è noto, compaiono nel presbiterio di san Vitale a Ravenna, dove fanno parte d'un ciclo alludente all'intervento di Dio tra gli uomini, nella prefigurazione dell'Antico Testamento (Legge, Rivelazione e Redenzione). E' possibile che a Parenzo ci fosse anche il profeta Abramo: lo suggerirebbero proprio le scene del ricordato presbiterio ravennate.

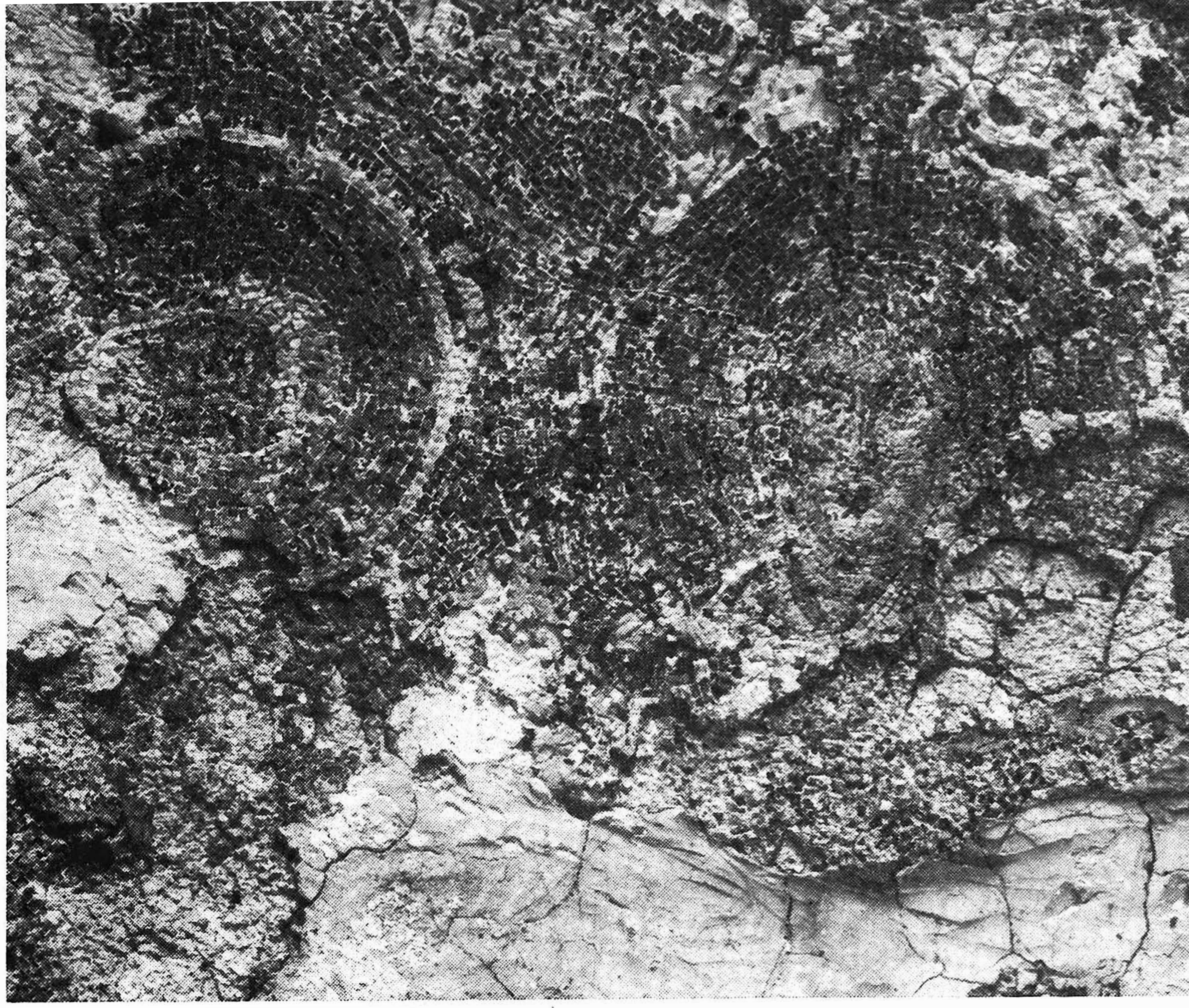


Fig. 1 - Pola (Museo archeologico). Mosaico del sacello di S. Maria Formosa. (Foto della Soprintendenza ai Monumenti - Trieste).

Fig. 2 - Lo stesso mosaico in una fotografia recente.





Fig. 3 - Nicea (Basilica della Dormizione). Figura angelica (da D. TALBOT RICE).

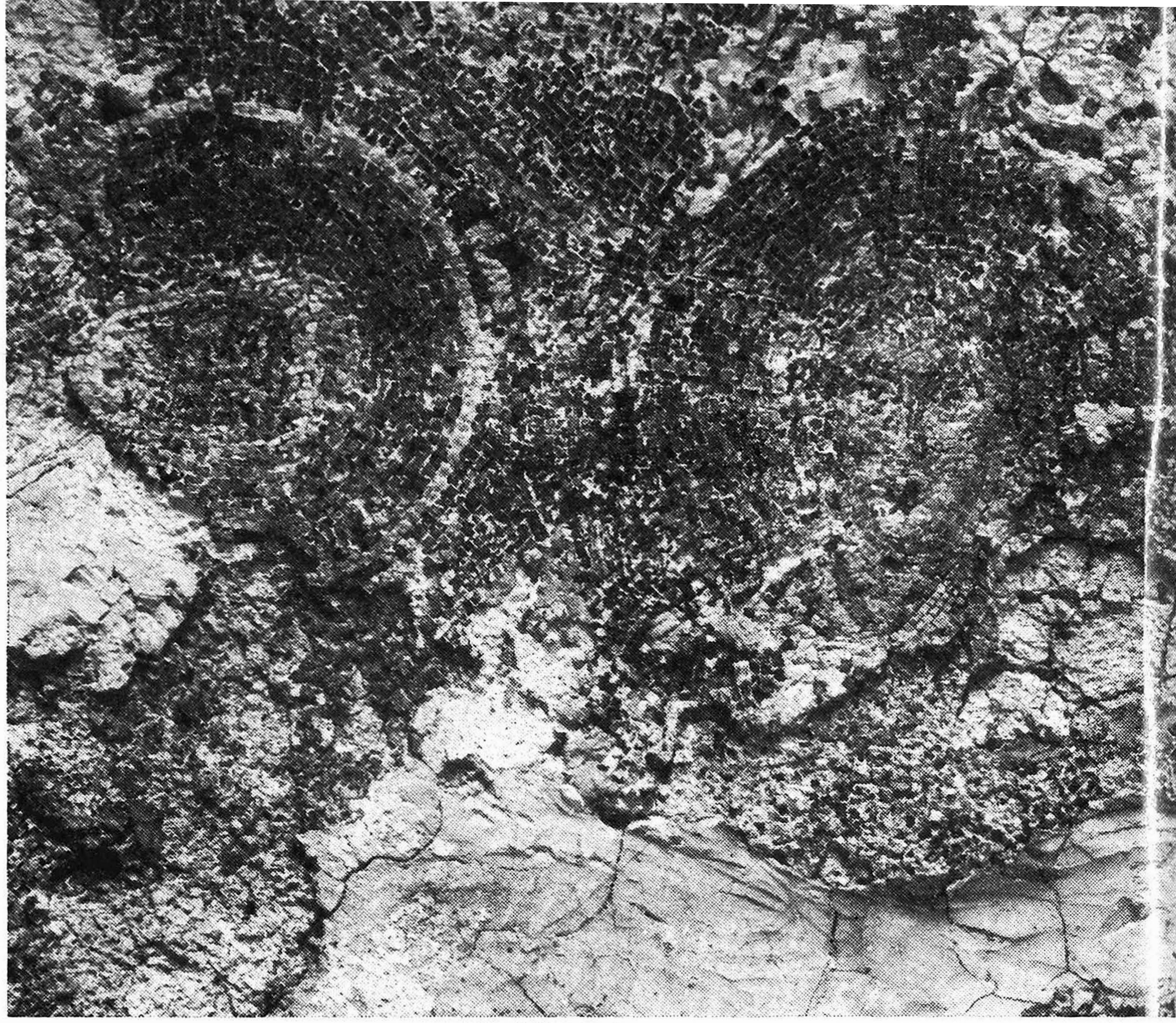


Fig. 1 - Pola (Museo archeologico). Mosaico del sacello di S. Maria Formosa. (Foto della Soprintendenza ai Monumenti - Trieste).

Fig. 4 - Istanbul (S. Nicola in Fanar). Angelo (da V. LAZAREV).



Fig. 5 - Lythrankomi. Testa di apostolo (da V. LAZAREV).



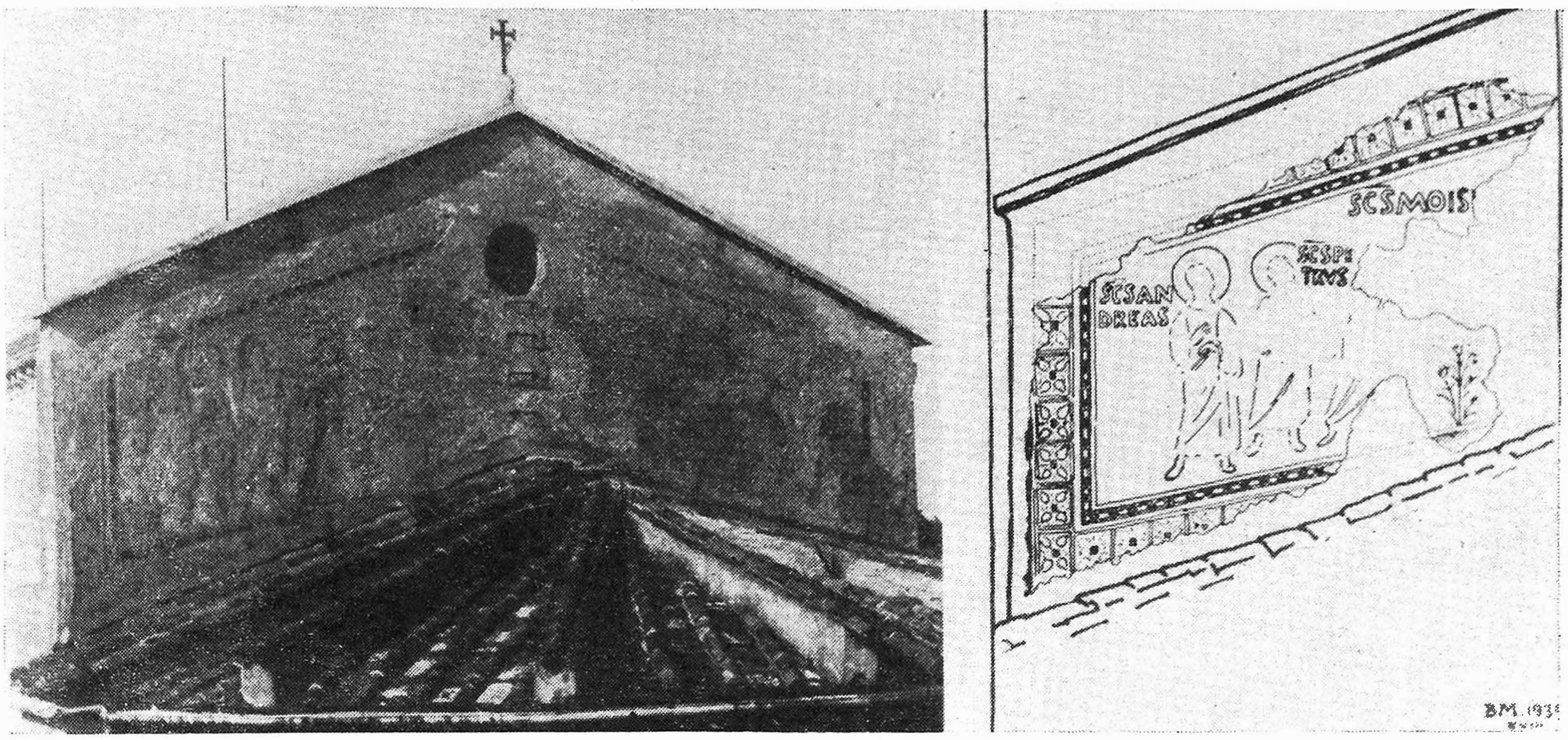


Fig. 6 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Tracce di mosaici nel timpano orientale (da B. MOLAJOLI).

Fig. 7 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Mosaici della facciata (da G. BONI).

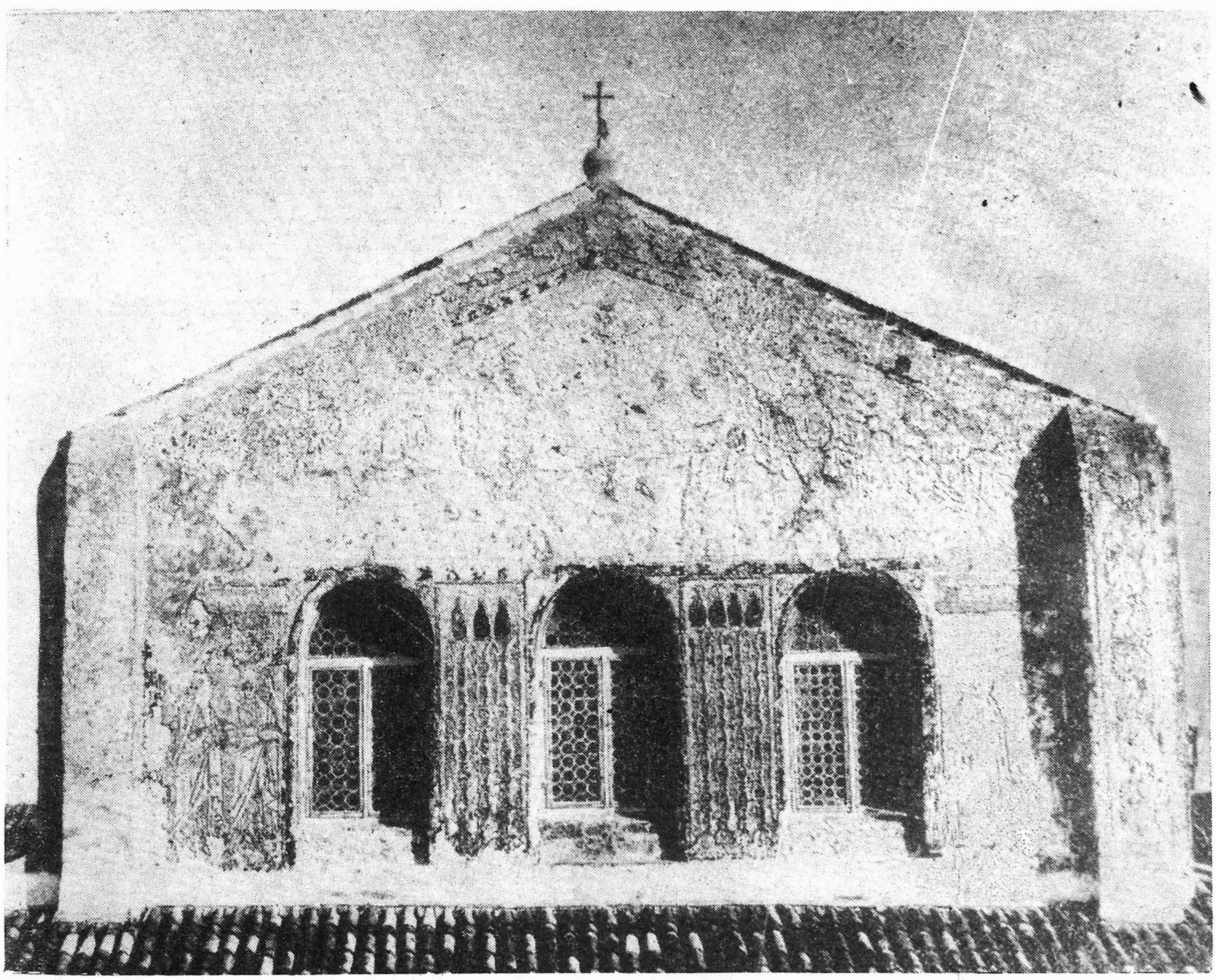




Fig. 8 - Parenzo, Basilica eufrasiana. L'interno mosaicato (da B. MOLAJOLI).

Fig. 9 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Mosaici dell'arco santo, come apparivano nel 1894 (da G. BONI).





Fig. 10 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Mosaici del sottarco (da G. Bovini).

Fig. 11 - Ravenna, S. Apollinare Nuovo. Particolare delle Martiri (da G. Bovini).





Fig. 12 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Le teste di Eufrasio e di Claudio (da G. Cuscito).

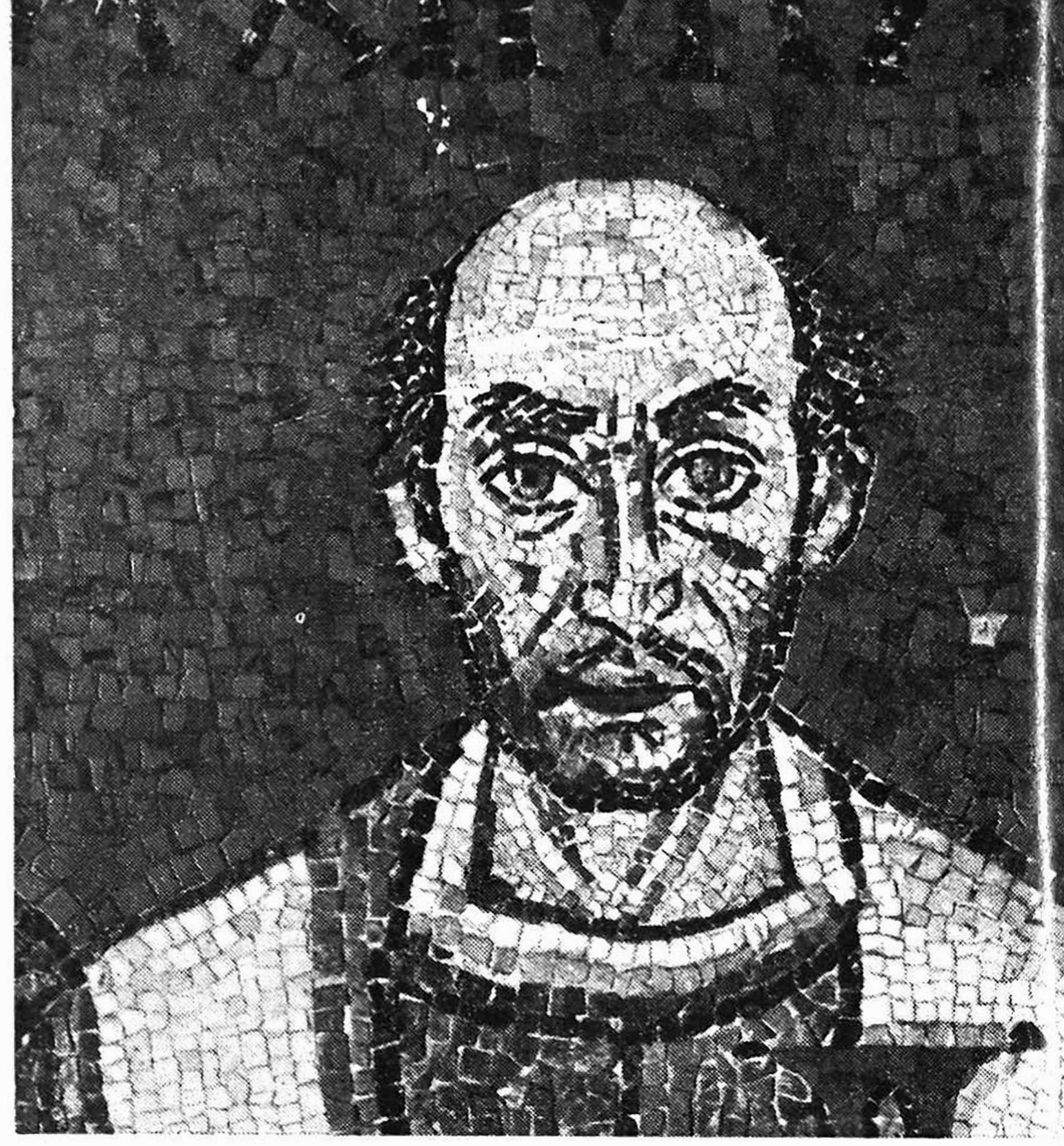


Fig. 13 - Ravenna, S. Vitale. Massimiano (da A. Grabar).



Fig. 14 - Ravenna, S. Vitale. Busti degli apostoli nel sottarco (da V. Lazarev).



Fig. 15 - Salonicco, S. Demetrio. Santo e offerente (da V. LAZAREV).



Fig. 16 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Eufrasio e Claudio (da G. BONI).



Fig. 17 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Madonna col Bambino (da A. ŠONJE).

Fig. 18 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Martiri di destra (da B. MOLAJOLI).



si applica spesso alla chiesa. (Tale concetto è ribadito, come si vedrà dal significato della scena occidentale). Se però, pur con l'anomalia della presenza di Andrea ([34]), era rappresentata realmente la trasfigurazione, si trattava sempre di un episodio in cui agli uomini, analogamente a quanto avvenne a Mosé, fu dato di intravedere il bagliore sovrumano della divinità ([35]), per cui gli apostoli presenti furono tramortiti e, ripresisi, desiderarono di prolungare quell'esperienza chiedendo di costruire tre tende: un luogo « terribile » dunque ma benefico.

Lo stesso significato è connesso con la scena che si presentava nella parete o timpano occidentale, sempre all'esterno della basilica: in alto dominava Cristo troneggiante sul globo dell'universo, affiancato da alcune figure angeliche ([36]), che dovevano essere sette ([37]), come sette sono i candelabri d'oro tra le finestre (fig. 7).

La scena trova corrispondenza nell'Apocalisse (I, 8-20): « Nel giorno del Signore fui rapito in ispirito e udii dietro di me una voce potente come di tromba... Mi volsi per vedere la voce che parlava con me e vidi sette candelabri d'oro e in mezzo ai candelabri vidi uno simile a Figlio d'uomo, vestito di una lunga tunica e cinto in alto sul petto d'una fascia d'oro. La sua veste poi e i suoi capelli erano bianchi come lana bianca, come neve, i suoi occhi erano come fiamma di fuoco e i suoi piedi erano simili a bronzo prezioso arroventato in una fornace, mentre la sua voce era come il fragore di molte acque. Reggeva nella mano destra sette stelle, dalla bocca gli usciva una spada

([34]) Nella raffigurazione mosaicata nella facciata occidentale nessuna esigenza di simmetria è intervenuta a disporre i candelabri in numero identico a destra e a sinistra: dovevano essere sette e perciò sono disposti tre a sinistra e quattro a destra.

([35]) Quasi a ribadire il concetto, Cristo, seduto sul globo, al sommo dell'arco trionfale, regge un libro con le parole EGO SVM LVX VERA.

([36]) P. Deperis, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., pp. 192-193: oltre alle teste dice di aver visto « una serie di ali fra cui appariscono ».

([37]) Lo stesso Deperis ne vide tre a sinistra; come si è notato, anche i candelabri sono tre a sinistra e poi quattro a destra.

affilata a due tagli e il suo volto era come il sole quando sfolgora in tutta la sua potenza. Quando lo vidi, crollai come morto ai suoi piedi, ma egli pose la sua destra su di me e disse: "Non temere. Io sono il primo e l'ultimo e il Vivente; fui morto ma ecco, io sono vivo per i secoli dei secoli e possiedo le chiavi della morte e degli Inferi (...). Le sette stelle sono i sette angeli delle sette chiese e i sette candelabri sono le stesse sette chiese" ([38]) ».

I quattro personaggi, che stanno alla base della composizione e che furono rifatti quasi del tutto dai restauratori del secolo scorso, possono indicare i quattro evangelisti, a cui è affidato il compito, come spesso in composizioni del genere, di rappresentare la rivelazione scritta, la mediazione tra l'insegnamento o l'apparizione di Cristo e gli uomini.

Dalle scene delle due facciate, una probabilmente tratta dall'Antico Testamento e l'altra dal Nuovo, emerge il concetto di chiesa come luogo della rivelazione di Cristo-Dio, di un Dio che all'esterno può essere o sembrare inaccessibile e abbagliante, ma che all'interno ([39]), si trasfonde nella sua tangibile e accessibile divina umanità.

* * *

In armonia con questo programma teologico e iconografico si colloca molto bene il complesso delle figure e delle scene della parte orientale interna della basilica, imperniate addirittura sulla venerazione della Madre di Dio piuttosto che sull'esaltazione di Cristo-Dio (fig. 8).

Al sommo dell'arco santo stanno le figure dei dodici apostoli, contraddistinti dai nomi e da oggetti diversi (chiavi, libro, corona, rotoli) recati a Cristo, il quale, stando seduto sul globo, sostiene un libro aperto su cui si legge EGO SVM LVX VERA ([40]).

([38]) Traduzione della *Bibbia concordata,* Verona 1968.
([39]) Cfr. le tende e le sette chiese.
([40]) E' curiosa quest'aggiunta dell'aggettivo VERA che corrisponde

La metà inferiore di queste figure è del tutto rifatta e ampi restauri hanno indubbiamente modificato l'aspetto primitivo delle teste, come lascia ben vedere una fotografia pubblicata nel 1894 dal Boni [41]: nonostante le proteste del Deperis, secondo cui il monumento sarebbe stato « conservato integro e autentico il più possibile » [42], le denunce del Boni sono molto gravi ed è dato di constatarne la gravità da ciò che si ricava dal confronto appunto tra l'aspetto che i mosaici avevano prima del restauro e quello che hanno ora, dopo essere stati restaurati.

I mosaici inoltre sono stati stesi, dopo lo strappo, in modo che si è perduta una delle caratteristiche più importanti e qualificanti di questa tecnica pittorica: l'applicazione delle tessere, soprattutto nei fondi dorati, è divenuta uniforme e perfettamente piatta, senza rispetto cioè per quel barbaglio pieno di riflessi volubili e ininterrotti, che offrono le tessere aventi diverse angolazioni e che permette di oggettivare « classicamente » la continuità parietale, in armonia con il colorismo dei capitelli e degli stucchi o con i translucidi guizzi che provengono dalle incrostazioni madreperlacee del registro inferiore.

Ancora più grave è che le strutture dei corpi, dei panneggi e delle teste sono state irrigidite e stecchite entro formule che si son volute derivare evidentemente dal preconcetto che queste figure « dovessero » essere simili a quelle dei martiri della teoria meridionale di sant'Apollinare Nuovo. Pare poi che taluni volti siano stati assimilati a certuni della cappella arcivescovile di Ravenna, drammaticamente espressionistici (ma restaurati a loro volta), piuttosto che alle teste dei personaggi delle scene cristologiche di sant'Apollinare Nuovo con le quali pare che la struttura delle teste primitive avesse molte affinità (fig. 9).

all'aggiunta che fa Cromazio di Aquileia quando cita il simbolo niceno: *De vero enim lumine verum lumen processit* (*Tract.*, XV, 27-28); cfr. *lumen verum et aeternum* (XVIII, 86; XIX, 7): v. la nuova edizione del C. C., *series latina* IX A.

[41] G. Boni, *Il Duomo di Parenzo...*, cit., p. 128.

[42] P. Deperis, *Il Duomo di Parenzo...*, cit., p. 205 e ss.

Gratuito poi è risultato l'inserimento dell'agnello mistico al sommo del sottarco ,sul modello offerto dalla figura visibile al sommo della volta a crociera nel presbiterio di san Vitale: le poche tessere superstiti prima del restauro facevano pensare alla testa nimbata di Cristo ([43]), e ciò nonostante che la sua figura dominasse sulla fronte dell'arco santo e quindi a pochi decimetri di distanza, e che al centro delle due teorie delle sante martiri sembri più adatto l'inserimento della figura d'un agnello.

Dodici sante, contraddistinta ciascuna dal suo nome ([44]), occupano in questo sottarco la stessa posizione che altrove, come a san Vitale di Ravenna o a Cipro (Lythrankomi, chiesa dedicata a Maria) occupano i clipei con gli apostoli: evidentemente esse fanno corona o corteggio alla Madre di Dio, dominante al centro del semicatino absidale; similmente il corteo delle martiri reca corone a Maria nella basilica di sant'Apollinare Nuovo. La basilica eufrasiana, come risulta anche da altri documenti, era infatti dedicata alla Madre di Dio ([45]).

I busti delle sante, in contrasto con quelli osservati poco sopra, non derivano dal tipo rappresentato dalle sante della cappella arcivescovile di Ravenna, con timide reminiscenze di notazioni psicologiche e di qualificazioni differenziate, bensì paiono tratte dal tipo inespressivo e geometrizzante delle sante di santo Apollinare Nuovo, appartenenti a figure la cui funzione è essenzialmente ritmico-decorativa. La fissità astratta e ieratica è infatti la caratteristica dominante ed a questa preoccupazione si adegua

([43]) *Ibidem,* pp. 202-203.

([44]) A. POGATSCHNIG, *Parenzo...,* cit., p. 47.

([45]) E' degno di nota che *Stephanus c(urator) e(cclesiae)* contribuì *de donis Dei et sanctae Mari(ae)* (A. POGATSCHNIG, *Parenzo...*, cit., p. 40; G. CUSCITO, *Gradi e funzioni ecclesiastiche nelle epigrafi dell'alto Adriatico orientale,* in *Atti del III Cong. intern. di Archeologia cristiana,* « AAA VI » Trieste 1974, p. 248, n. 68, propone dubitativamente *custos*) come lo stesso Stefano volle che fosse inciso alla base d'un capitellino. Anche nel « privilegio eufrasiano », attribuito al 543 ma rimaneggiato seriamente più tardi, si dice che la basilica era dedicata a santa Maria e a san Mauro.

e si accompagna la profilatura curvilinea e simmetrica dei margini e dei particolari del viso (figg. 10-11).

Anche le figure allineate al fianco del trono della Vergine Maria, sono come bloccate entro uno schema del genere e per tutte la linea marcata e dura significa adesione a un retaggio espressionistico, che appare predominante soprattutto nelle due figure del vescovo Eufrasio e dell'arcidiacono Claudio, tanto simili nella loro impersonalità che qualcuno ([46]), ragionando in termini rigorosamente naturalistici, ha voluto vedervi addirittura due fratelli (fig. 12).

Si ha qui l'applicazione di uno schema « fisionomico », con l'evidente intenzione di indicare un personaggio storico ma non già col ricorso a distinzioni di tipo naturalistico, personali e particolari, bensì a notazioni, come rughe, barba, allungamento « ascetico » del viso, intensità dello sguardo, che sarebbero propri di ritratti fisionomici ma che qui sono ormai del tutto convenzionali. A monte rispetto ad una simile discriminazione stanno esperienze del tipo naturalistico-impressionistico del ritratto d'ignoto costantinopolitano ([47]), contrapposto al tipo di ritratto idealizzante e ieratizzante, ottenuto col ricorso a strutture figurative proprie di esperienze vicino-orientali, in cui manca sia una distinzione di piani di tipo naturalistico, sia una connotazione coloristica, come avviene nel ritratto di Arcadio del Museo archeologico di Istanbul ([48]). Applicando forse al tipo frontale e ieratico note linearistiche proprie dell'espressionismo, per esempio, siro-palestinese, e, passando per il momento intermedio, rappresentato dalla testa di san Damiano del mosaico romano della basilica dei santi Cosma e Damiano, d'età giusti-

([46]) A. Pogatschnig, *Parenzo...*, cit., pp. 49-50. Molto istruttivo è il confronto proposto nell'articolo citato (n. 45) di G. Cuscito, fig. 5 a e 5 b. Il Pogatschnig, per coerenza, avrebbe dovuto anche dire che Mauro è fratello di Elpidio.

([47]) Ora nel Museo del Cinquantenario di Bruxelles: J. Beckwith, *L'arte di Costantinopoli,* Torino 1967, fig. 96.

([48]) *Ibidem,* fig. 95.

nianea ([49]), si giunge al risultato ottenuto dal mosaicista di Parenzo, che voleva indicare un personaggio vivente, come era stato fatto per Massimiano in san Vitale, col ricorso però a un tipo di volto che semplicemente si differenziasse da quello proprio di personaggi generici o mitici, quale è quello applicato per san Mauro o per gli angeli a Parenzo.

La conseguenza è che la testa di Eufrasio e quella del suo arcidiacono piuttosto che al ritratto di Massimiano di Ravenna, che è veramente realistico secondo le buone convenzioni naturalistiche, sono risultate vicine ad alcune teste degli apostoli dell'arcone di san Vitale, come a quella di san Bartolomeo o a quella di san Giacomo, che sono evidentemente ritratti stereotipati e rigorosamente convenzionali nell'impersonalità (figure 13-14).

E' curioso però che, se il Pogatschnig, applicando una lettura fondata sulla verisimiglianza naturalistica, credette che Eufrasio potesse essere addirittura fratello di Claudio, ciò fu dovuto al restauratore, che rifece quasi del tutto il volto di Eufrasio ([50]), probabilmente partendo dal presupposto che « allora », al tempo di Eufrasio, si usasse fare così i ritratti dei personaggi viventi, assolutamente indifferenziati nel tipo e nelle notazioni fisionomiche.

E' evidente quindi che le figure dell'abside di Parenzo sono legate a schemi ormai fortemente stilizzanti e schematizzanti: si veda come il profilo inferiore delle vesti sia tracciato rigorosamente orizzontale, in modo che viene evitato ogni accenno allo stondamento tridimensionale. Siamo sulla linea cioè che è ben rappresentata dalla figura di un committente col figlio nella basilica di san Demetrio di Salonicco ([51]), che è forse della fine

([49]) La testa di san Damiano ha un preciso precedente nella testa del presunto Massimiano a Piazza Armerina.

([50]) Cfr. la foto pubblicata dal Boni, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., fig. a, p. 115: è evidente la mancanza di buona parte del mosaico in corrispondenza del viso di Eufrasio.

([51]) V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* cit., fig. 42.

del secolo quinto ma che testimonia, com'è ben noto, una precoce affermazione di questi modi geometrizzanti, antinaturalistici e anzitutto spiritualistici, che stanno alla base della formazione dell'arte bizantina (fig. 15-16).

Del resto non è assolutamente casuale il fatto che anche i personaggi della conca absidale di Parenzo « si pestano i piedi » a vicenda come quelli delle scene « palatine » di san Vitale a Ravenna. Questo fatto è anzi perfettamente in sintonia col modo di rappresentare quella teoria di offerenti i quali non soltanto sono reciprocamente del tutto estranei e incomunicanti ma appaiono intesi più come « segni » che come figure umane e storiche, « segni » più pertinenti, proprio come a san Vitale, a una fasciatura bidimensionale a tappezzeria della superficie muraria, ermeticamente invalicabile quindi, che non appunto ad una « reale » raffigurazione storico-narrativa. Tutta l'ornamentazione della basilica eufrasiana, come si vedrà più sotto, è coerentemente impostata su una concezione dei « segni » in senso antiplastico e antispaziale.

Lo stesso discorso vale anche per gli angeli che affiancano la Vergine in trono: i corpi sono vuotati di ogni consistenza volumetrica e i volti sono fissati in una cifra stereotipata, che pure traduce il modello della bellezza ideale e apollinea testimoniato da avori giustinianei, come da quello ben noto dei Musei di Stato di Berlino ([52]), o dal dittico del British Museum di Londra ([53]). Della compiaciuta definizione simmetrica del volto di quegli angeli è qui rimasta la schiacciata ellisse del volto e il rotondo sbarrare degli occhi, indubbiamente incapaci di ogni comunicazione, secondo le nuove esigenze estetiche e in dipen-

([52]) F. VOLBACH, *Arte paleocristiana,* Firenze 1958, fig. 157. Per questa via giunge inevitabile il richiamo ai mosaici della basilica della Dormizione di Nicea. G. DE FRANCOVICH, *I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea,* in *Scritti di st. d. arte in on. di L. Venturi,* Roma, I, 1956, p. 11.

([53]) F. VOLBACH, *Elfenbeinartbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,* Mainz 1952, n. 109.

denza delle esperienze strutturali della scultura, per esempio, palmirena.

In qualche misura ciò vale anche per la Vergine e per il Bambino, specialmente se li confrontiamo con le figure corrispondenti del tempo di Teodorico in sant'Apollinare Nuovo e, per questa via, con le figure di san Demetrio di Salonicco della fine del secolo sesto ([54]). E' certo però che la figura della Madonna in trono della basilica parentina subì un radicale rifacimento alla fine del secolo scorso, quando venne scelta come modello appunto la Madonna in trono della basilica di sant'Apollinare Nuovo ([55]), sicché il discorso perde gran parte del suo valore (fig. 17).

A sant'Apollinare Nuovo, e precisamente alle teste dei martiri della teoria meridionale (risalenti però al 560 ca), e a San Vitale, ritorna il confronto anche a proposito dei personaggi che stanno nella parte destra del semicatino absidale di Parenzo, dove sono rappresentati probabilmente i santi Eleuterio, Proietto ed Elpidio (fig. 18; cfr. fig. 14).

Alla stessa cultura formale appartengono le tre figure collocate tra le finestre absidali e ai lati delle stesse, e cioè un angelo e i santi Zaccaria e Giovanni Battista, scelte evidentemente in connessione col culto mariano su cui s'impernia il programma iconografico dell'abside ([56]). La linea di contorno dei volti affilati e dei grandi occhi sbarrati e incantati è decisamente molto marcata: i volti trovano corrispondenza, proprio per questo deformante espressionismo, nel volto di Cristo che sta al sommo dell'intradosso dell'arco santo in san Vitale a Ravenna.

([54]) V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina,* cit., fig. 46.

([55]) Sulle « libertà » che si prese il restauratore v.: G. BOVINI, *Le antichità cristiane...,* cit., p. 34.

([56]) E' da chiedersi se il programma iconografico potesse avere tanta importanza per l'ideatore della basilica e dei suoi mosaici da imporre all'abside un numero pari di finestre (e quindi all'abside un numero pari di lati all'esterno), contro la norma rispettata nelle basiliche dell'alto Adriatico, che hanno appunto cinque o sette lati, salvo pochissime eccezioni in edifici di secondarissima importanza.



Fig. 19 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Visitazione (da B. MOLAJOLI).



Fig. 20 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Annunciazione (da B. MOLAJOLI).

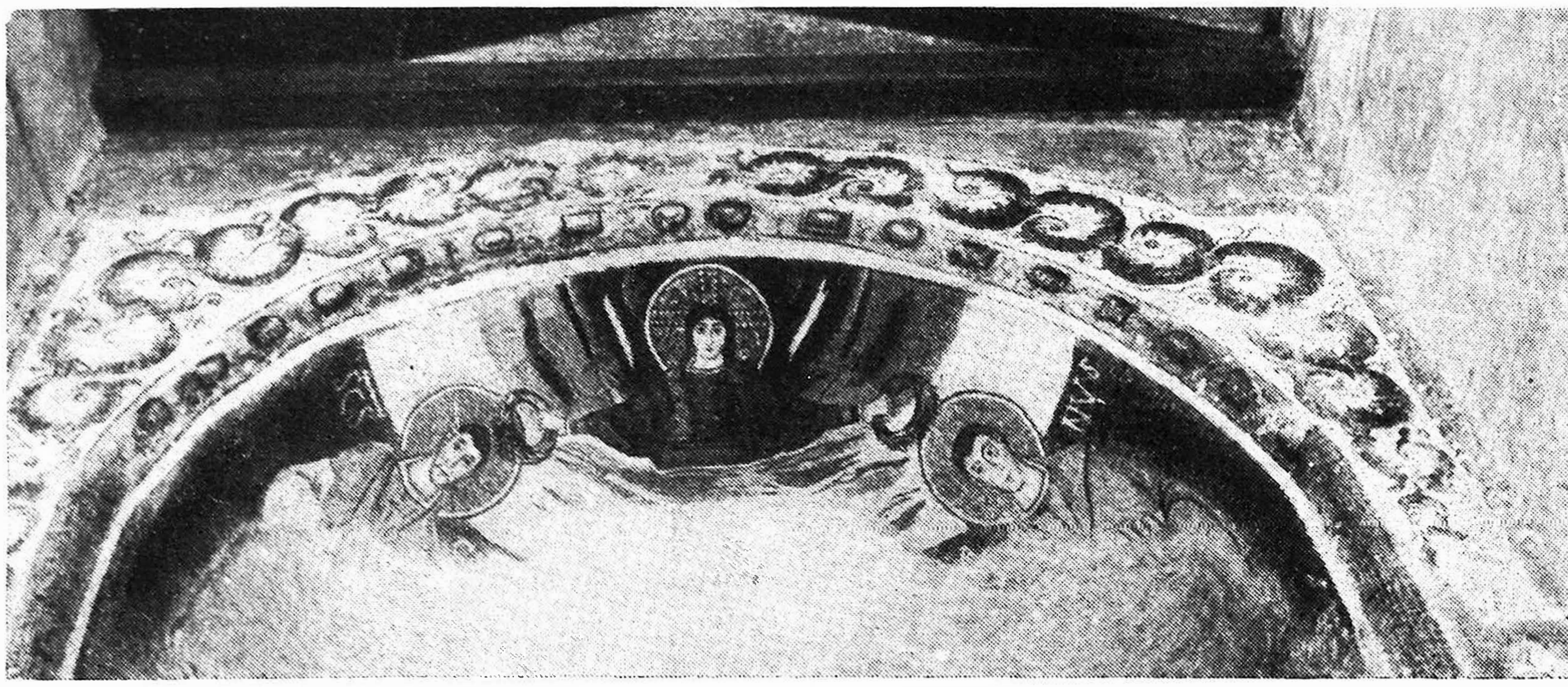


Fig. 21 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Cristo con i santi Cosma e Damiano (da B. MOLAJOLI).

Fig. 22 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Cristo con i santi Apollinare (?) e Severo (da B. MOLAJOLI).



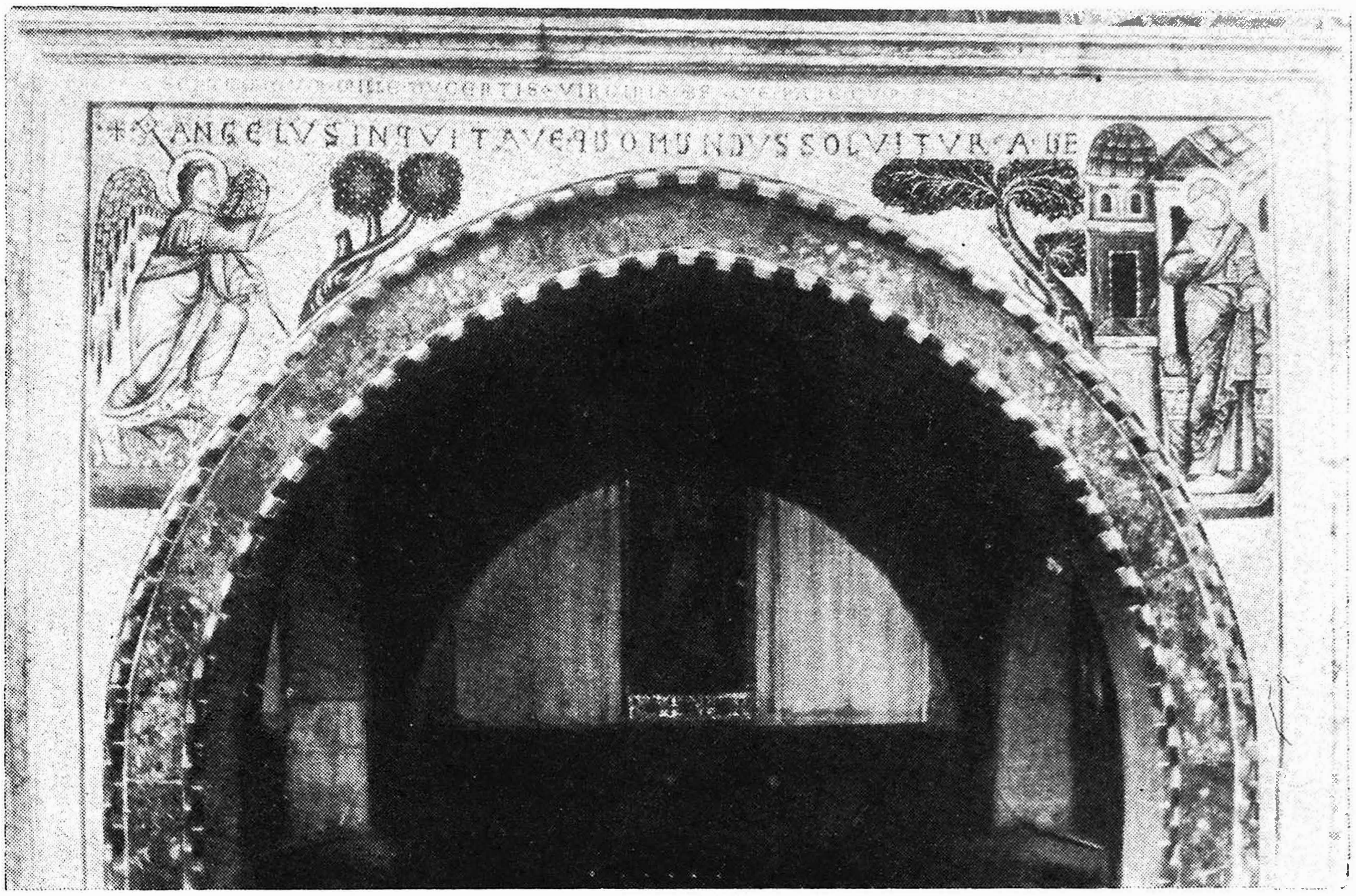


Fig. 23 - Parenzo, Basilica eufrasiana. Ciborio con l'Annunciazione (da B. MOLAJOLI).

Fig. 24 - Parenzo, Basilica eufrasiana. I busti dei santi parentini nel ciborio (da B. MOLAJOLI).



Nasce però il sospetto che anche qui certi restauri abbiano accentuato la secchezza brutale del contorno e la tensione espressionistica, in origine forse soltanto affiorante.

Non si discostano infine del tutto da queste caratteristiche formali le due scene mariane, dell'Annunciazione e della Visitazione, in quanto vi si incontrano gli stessi tipi di volti già riconosciuti, per esempio, nelle teste del sottarco: si noti il volto dell'Annunciata, a cui si confà con maggior « verisimiglianza » narrativa l'aria stupefatta della santa Felicita del sottarco; la testa dell'angelo annunciante s'inquadra nello stesso modo, se paragonato con quella delle altre figure angeliche dell'abside.

Degna di nota è tuttavia la simpatica ricerca di particolari anatomici e aneddotici, specialmente nella scena della Visitazione, dove le movenze delle due madri leggermente ritmate e contrappuntate nella loro convergenza corrispondono a eleganti preoccupazioni ritmiche, evidenti in composizioni come in quella del mosaico di Kiti nell'isola di Cipro ([57]) (fig. 19).

Il mosaicista sa dunque muoversi nell'ambito di composizioni unitariamente ritmate secondo canoni che possiamo dire pienamente bizantini. Ma è meno felice quando tenta di cogliere e di fermare il gesto o il movimento secondo antichi insegnamenti naturalistici e consuetudini narrative, come avviene quando vuole cogliere l'attimo in cui l'angelo ferma e raccoglie le ali, toccando il suolo: se è felice l'ala ancora aperta e alta, non

([57]) A.H.S. Megaw - A. Stilianos, *Cipro. Mosaici e affreschi bizantini,* Milano 1963, T. III-IV. Non deve sorprendere la corrispondenza tra forme e formule parentine e cipriote, se queste sono intese come documento dell'orientamento culturale e formale dell'arte giustinianea (o sub-giustinianea) che in Oriente aveva ramificazioni geograficamente e strutturalmente molto varie e diffuse. Anche il Lazarev (*Storia dell'arte bizantina,* cit., pp. 85-86) vede nei mosaici parentini qualche collegamento con l'arte del Mediterraneo orientale (« una certa espressività che... ricollega all'arte siriaca »), benché nella sostanza egli propenda per un'esecuzione di maestri ravennati.

ha corrispondenza alcuna con la realtà pretesamente imitata lo svolazzo del manto e della veste ([58]) (fig. 20).

Convenzioni naturalistiche, ma convenzioni, entro strutture stilizzate si sono già viste, proprio per figure in atteggiamenti simili, per esempio a Ravenna nel presunto san Lorenzo del mausoleo detto di Galla Placida, o in qualche santo nella cupola del battistero neoniano. Ma si veda come un artista rispettoso e consapevole dell'organicità della figura e dell'illusionismo naturalistico, e felice nello sfruttarne gli effetti, subordinatamente ritmici, risolva gli stessi due episodi a Castelseprio, nella prima metà del secolo ottavo, due secoli dopo dunque ma con una più diretta continuità di « scuola » rispetto alla concezione ellenistico-romana.

La poetica del nostro mosaicista era fatta di cadenze unitarie, di ritmi misurati, di rime pacate, entro un'intelaiatura geometrica: gli sarebbe stato più congeniale un esito come quello dell'abside ricordata di Kiti, che non quest'inserimento, con cui si riesumano convenzioni proprie di altri sistemi visivi mediante l'assunzione di una convenzione ormai antinaturalistica se non anche geometrizzante.

* * *

Nelle absidiole che concludono le due navatelle rimangono brani dei rispettivi mosaici parietali: a sinistra Cristo porge la corona del martirio o della vittoria ai santi Cosma e Damiano, i cui nomi sono ricostruibili senza incertezze con le poche lettere rimaste; a destra ancora Cristo pone le corone sui capi di due santi vescovi o arcivescovi, martiri, di cui il destro è indicato col nome di SEVERVS ([59]) (figg. 21-22).

Osservando queste figure, che furono restaurate in minima

([58]) Cfr. l'angelo di destra del mosaico di Kiti, già ricordato, che ha lo stesso movimento delle pieghe, a Parenzo tuttavia molto semplificate, su una base a campana.

([59]) Al Pogatschnig le corone sono sfuggite.

parte una quarantina d'anni or sono ([60]), si riconosce l'intervento d'una mano indubbiamente diversa da quella che si riscontra nel resto dei mosaici eufrasiani e affine semmai a quella delle figure dell'arco santo, quali appaiono nelle fotografie riprodotte dal Boni. Viene il sospetto che soltanto da questi pochi brandelli possiamo farci un'idea esatta della *facies* formale di tutti i mosaici eufrasiani; se fosse così, dovremmo condannare una volta di più le correzioni « ravennatizzanti » che alterarono un po' tutte le altre figure con ispirazioni tra di loro contraddittorie. Oltre che rimaneggiati, quei mosaici sarebbero stati alterati in direzioni diverse.

Differenze sono evidenti tra le scene delle due absidiole: la testa di Cristo nell'absidiola destra è, proporzionalmente, rispetto alle figure affiancate più grande che non quella dell'absidiola sinistra, dove il volto si presenta minuto e sereno; il volto di Cristo dell'absidiola destra, più pieno, ha notazioni di colore nelle guance, i capelli più gonfi e quasi arruffati e inoltre le orbite oculari dilatate e ferme, secondo modi più frequenti in esempi orientali che occidentali, mentre la figura più esile, per così dire apollinea, di Cristo dell'absidiola sinistra potrebbe più facilmente essere accostata ad esempi in prevalenza occidentali, pur premettendo che simili generalizzazioni sono molto rischiose. Si tratta in ogni caso di modi leggermente diversi di raffigurare volti umani sempre però all'interno d'uno stesso modo di intendere e di rappresentare la figura umana: può benissimo trattarsi insomma d'una stessa cultura artistica, cosa che invece non pare riscontrarsi nei mosaici rimanenti.

A proposito di queste due figurazioni, spostando l'attenzione a problemi di tutt'altra natura, vorrei far notare che la presenza dei due santi Cosma e Damiano risponde strettamente ad una diffusione del loro culto in Italia tra gli anni 530 e 550 circa (Roma, Ravenna, Trento, Grado) e originata da un miracolo da cui avrebbe tratto vantaggio la salute di Giustiniano

([60]) I mosaici delle absidiole erano visibili già alla fine del secolo scorso: ne parlò già il DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo...,* cit., p. 197.

nei primi anni del suo impero ([61]): è un culto dunque legato al momento e in particolare alla persona di Giustiniano sì che potrebbe dirsi culto ufficiale e quasi imposto e che potrebbe sembrare molto improbabile che fosse introdotto a Parenzo dopo che Eufrasio dal 554 ruppe i rapporti con Costantinopoli.

La figura di san Severo, poi, dev'essere interpretata come effetto d'una diretta influenza di Ravenna a Parenzo o dell'autorità esercitata *de facto* se non *de iure* dalla chiesa ravennate e, per essa, da Massimiano. San Severo era infatti venerato come vescovo e confessore, ma non come martire ([62]), di Ravenna, la cui chiesa resse negli anni precedenti al 350 ([63]).

Chi fosse poi il santo vescovo e martire posto alla destra di Cristo, e quindi in una posizione più onorifica rispetto a Severo, resta ancora da definire: dovrebbero però essere respinte le proposte fatte in favore del vescovo ravennate Orso, che è della fine del secolo quarto, e addirittura di Ursicino, che è del sesto; tali proposte infatti derivano unicamente dalla suggestione esercitata dalla vicinanza di Severo a Ursicino e ad Orso nel mosaico tra le finestre dell'abside in sant'Apollinare in Classe.

Il santo martire anonimo non dovrebbe essere Vitale ([64]), che nella basilica a lui dedicata in Ravenna è effigiato giovanile e senza attributi vescovili, anzi come soldato. E' vero però che pochi decenni dopo la metà del secolo Venanzio Fortunato lo chiama *episcopus ravennas* ([65]). Tra i vescovi-martiri ravennati più importanti e anche più antichi di Severo rimane allora sol-

([61]) S. Tavano, *La restaurazione giustinianea...*, cit., p. 258.

([62]) F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII,* Faenza 1927, pp. 748-749.

([63]) Il nome di Severo, ammesso che sia il medesimo, ricorre anche in una lamina interna nella capsella cilindrica di Grado; sarebbe così attestato uno scambio di culti forse nella prima metà del secolo settimo.

([64]) In questo caso Vitale avrebbe perduta l'associazione antica ad Agricola.

([65]) F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia...,* cit., p. 737. Può essere un Vitale distinto dal martire (ibid., p. 725).

tanto sant'Apollinare ([66]). Si ha anche notizia ([67]) d'una venerazione congiunta dei santi Apollinare e Severo il primo febbraio. Ad accrescere il numero di santi estranei all'agiografia istriana ed aquileiese si riscontrano a Parenzo le figure dei santi Giuliano e Demetrio che erano accolte nell'abside dell'episcopio ([68]).

Sapendo però di quel che fece Massimiano per accrescere il prestigio della chiesa di Ravenna, anche a costo di indebolire le chiese metropolitiche, e per estendere la relativa autorità anche sull'Istria ([69]) a scapito inevitabile della legittima autorità aquileiese, non dovrebbe meravigliarci che a Parenzo fosse venerato sant'Apollinare, protovescovo di Ravenna, piuttosto che il protovescovo di Aquileia Ermagora, che non poteva assolutamente essere associato a Severo ma semmai a Fortunato. Su ambedue le quasi mitiche figure, di Apollinare e di Ermagora, le chiese rispettive stavano proprio in quel torno di tempo costruendo leggende utili all'accrescimento della propria autorità o ad una qualificazione autocefalica ([70]).

Si dovrebbe necessariamente concludere che i nostri mosaici furono eseguiti prima che la chiesa di Parenzo divenisse scismatica: certamente prima del 557 e molto probabilmente anche del 553.

Non appare tuttavia più tanto limpida la figura di Eufrasio, che, fatto vescovo pressoché in funzione d'una politica giustinianea e anche della sua docilità a Massimiano, non esitò a compiere un voltafaccia ([71]), quando ebbe ottenuti i vantaggi che

([66]) E' noto, anche per la testimonianza di san Pier Crisologo, che Apollinare fu l'unico martire di Ravenna (*Sermo* 128; P. L., LII, 552).

([67]) F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia...,* cit., p. 724.

([68]) A. Pogatschnig, *Parenzo...,* cit., p. 64 e n. 3.

([69]) A. Torre, *Sui rapporti tra Ravenna e l'Istria nel Medio Evo,* in « Annuario d. r. L. Sc. "A. Oriani" di Ravenna », 1928, pp. 39-80; G. Bovini, *Massimiano di Pola Arcivescovo di Ravenna,* in « Felix Ravenna », LXXIV (1957), pp. 15 e ss.

([70]) S. Tavano, *La restaurazione giustinianea...,* cit., p. 260.

([71]) Cfr. A. Pogatschnig, *Parenzo...,* cit., p. 61 e n. 2.

una simile funzione gli permetteva di raggiungere ([72]). Rimane sempre però la possibilità di spiegare il suo comportamento come effetto d'una scelta, lo scisma, sia per coerenza con le proprie tradizioni teologiche, analogamente a quanto fecero gli altri vescovi dell'ambito aquileiese, sia per assicurare pienamente la propria autonomia.

L'autorità di Ravenna, per quanto vigorosamente sostenuta da forze e da ragioni politiche ed economiche, non era però tanto grande da riuscire a sopraffare le tradizioni locali fortemente radicate: lo si ricava proprio dall'iconografia dell'abside maggiore della basilica eufrasiana, che fu imperniata sul culto alla Vergine secondo una tradizione aquileiese ([73]).

A ciò si aggiunge poi la particolarità iconografica, che ad Aquileia riaffiora nel secolo decimoprimo e a Summaga nel secolo successivo, della Vergine in trono nella mandorla tra i quattro simboli evangelistici ([74]), che richiama quella riscontrata

([72]) In questa luce acquistano maggior verisimiglianza le accuse gravi che gli lanciò papa Pelagio.

([73]) S. Tavano, *Aquileia cristiana,* « AAA III », Udine 1972, p. 26. La « versione occidentalizzata » (G. Matthiae, *Mosaici di Cipro,* in « C.A.R.B. » XIX, 1972, p. 262) dell'iconografia presente a Parenzo potrebbe derivare da Costantinopoli piuttosto che da forme provinciali dell'Oriente mediterraneo, dove appunto la Madonna in trono con la guardia d'onore è molto diffusa (« l'equivalente orientale della Maria Regina dell'ambiente romano », ibidem).

([74]) S. Tavano, *Aquileia cristiana,* cit., p. 104. Cfr. A. Grabar, *The Virgin in a mandorla of light,* in *Late classical and mediaeval Studies in honor of A. M. Friend,* Princeton 1955, pp. 305-311; M. Sacopulos, *Mosaïque de Kanakaria (Chypre). Essai d'exégèse de la mandorla,* in *Actas d. VIII Congr. intern. de Arqueologia cristiana,* Città del Vaticano-Barcelona 1972, pp. 445-446.

A Parenzo sono presenti i tipi del Cristo sul globo, del Cristo con gli apostoli e di Maria Madre di Dio (e quasi regina) con gli arcangeli. Maria nella mandorla (il menisco dell'universo) c'era a Lythrankomi, dove nel sottarco appaiono gli apostoli e dove Maria è tra gli arcangeli.

L'iconografia dell'abside popponiana di Aquileia forse è ripresa dalla consuetudine carolingia e ottoniana d'inserire la *maiestas Domini* in un alone luminoso o nella mandorla ma più probabilmente è effetto della

a Cipro e soprattutto la posizione preminente della venerazione mariana nella chiesa di Alessandria fin dalla seconda metà del secolo terzo ([75]).

L'iconografia riscontrata qui a Parenzo doveva rappresentare una delle varianti dell'iconografia mariana aquileiese, che a Grado, del resto, vediamo rappresentata dalla cassetta d'argento cilindrica con Maria Regina impugnante la croce ([76]).

I mosaici parietali della basilica eufrasiana sono un elemento, certamente il più importante e prezioso, di tutto un sistema organico, e non già semplicemente e marginalmente decorativo, di arricchire la superficie parietale, bensì di concepire la continuità parietale stessa, di sottolinearne la compattezza, scarsamente articolata, che abbraccia e conchiude uno spazio unitario secondo una concezione prettamente classica: con lo stesso criterio perciò viene applicato il baluginare continuo dei mosaici nella parte alta delle pareti, il luccichio della madreperla sui marmi, la policromia dei marmi stessi e delle pietre intarsiate, gli stucchi più coloristici che pittorici o plastici nei sottarchi e nei piedritti, i capitelli ugualmente e marcatamente coloristici e quindi bicolori in un rifiuto programmatico di interessi plastici, sia fasciando le membrature con la pellicola bianco-nera di simili pseudo-sculture, sia attenuando il nodo teso e dinamico

continuità del tipo già attestato in Oriente nel sesto secolo. Si vedano affreschi e mosaici di Cipro, del Sinai ed egiziani (da qui, per mediazione copto-alessandrina, in Spagna): G. MATTHIAE, *Mosaici di Cipro,* cit. pp. 262-263.

([75]) Senza rifare la storia delle pretese origini marciane della chiesa aquileiese o della sua affinità dichiarata con quella di Alessandria, possiamo avere qui un argomento chiaro a sostegno dell'affermazione risalente al concilio aquileiese del 381, circa il rispetto per *ordinem et constitutionem ecclesiae alexandrinae.*

([76]) La cassetta gradese però attesta una fattura quasi certamente bizantina, se non della metropoli stessa: S. TAVANO, *La restaurazione giustinianea...,* cit., pp. 273-274. Ho ora il sospetto che i nomi dei martiri possano essere stati incisi in Occidente e forse a Grado in un secondo momento e che la capsella possa essere giunta a Grado nel 630: S. TAVANO, *Stauroteca bizantina inedita,* in « Studi goriziani », XLI (1975/I), p. 149.

del passaggio tra la colonna e l'arcatura danzante e la soprastante compatta continuità muraria.

D'una simile concezione, che coinvolge l'architettura con la scultura per così dire decorativa e con i mosaici e gli intarsi, la basilica eufrasiana offre un documento quanto mai significativo e felice. E felicissima e grandemente significativa è la pluralità di presenze formali e culturali attestate proprio allo spartiacque tra l'arte tardo-antica e quella propriamente bizantina.

* * *

Una breve nota infine sul grande ciborio che nel Duomo di Parenzo fu eretto nel 1277 dal vescovo Ottone, come dice l'epigrafe ([77]), e che rende meno facile il godimento dei mosaici absidali eufrasiani (fig. 23).

Nella parte anteriore di questo ciborio ritorna il tema dell'Annunciazione: le figure paiono già investite dagli effetti della rinascenza paleologa ([78]) probabilmente attraverso suggerimenti macedoni ([79]). Più giusto è però forse ammettere che si tratti degli effetti prodotti dai contatti sempre più intensi tra Venezia e la cultura artistica occidentale, di innesti cioè di strutture formali romaniche sulle strutture mediobizantine, come chiariscono bene le opere eseguite da maestranze veneziane nell'ala settentrionale dell'atrio di san Marco; qui, per esempio nella lunetta sopra la porta di sant'Alipio, nei mosaici cioè della traslazione del corpo di san Marco eseguiti prima del 1275, si

([77]) O. Demus, *The ciborium mosaics of Parenzo,* in « The Burlington Magazine » LXXXVI (1945), pp. 238-245.

([78]) Si vedano l'Annunciazione di Ochrida (sec. XIV) e quella di Londra (contemporanea): D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio,* Firenze 1957, T. XLI, XXXVIII; si veda però anche l'Annunciazione di Torcello e soprattutto quella a fresco di San Giovanni Decollato (1265 c.a.: S. Bettini, *I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito,* in « Arte veneta » VIII, 1954, p. 24).

([79]) S. Bettini, in *Venezia e Bisanzio,* Milano 1974, p. 68 e 74.

riscontrano con chiarezza esperienze formali e non soltanto iconografiche assai simili ([80]).

Quanto forte fosse su queste maestranze veneziane operanti anche a Parenzo la suggestione delle esperienze romaniche occidentali, è confermato palesemente dai clipei con i busti mosaicati nelle altre facce del ciborio (fig. 23), con i santi Eleuterio, Proietto, Demetrio, Mauro, un accolito (forse Elpidio) e Giuliano. Tali figure presentano chiare strutturazioni occidentali più che soltanto attratte da suggestioni occidentali, com'è ugualmente provato da mosaici veneziani press'a poco contemporanei: si veda, per esempio, la figura di Salomone nella serie delle icone nell'interno della basilica marciana.

([80]) P. TOESCA, *Mosaici di S. Marco,* Milano 1957, p. 22 s., tav. 37 e 38; C. L. RAGGHIANTI, *Arte in Italia,* III, Firenze 1969, col. 900.

Xavier Barral i Altet

NOTE SUI MOSAICI PAVIMENTALI DELL'ALTO MEDIOEVO NELL'ITALIA DEL NORD

Lo studio dei mosaici tardo paleocristiani del Nord Italia ha preoccupato molto spesso gli studiosi (1) e numerose, in questi ultimi anni, sono state le pubblicazioni di grande valore. Mi accontenterò di citare quelle fatte da Mario Mirabella Roberti, Raffaella Farioli, ed anche, più recentemente, da Sergio Tavano. Non è stato però ancora pubblicato alcun corpus dei mosaici pavimentali alto medioevali di queste regioni (2). Nel 1962, Mario Salmi ricapitolò i principali problemi presentati da questo studio (3). Recentemente, in un libro dedicato ai pavimenti medioevali d'Occidente, si sono raccolti i principali mosaici già pubblicati (4).

In queste condizioni, soltanto un'inchiesta molto lunga potrebbe portare ad un corpus sistematico. Evidentemente non è tale il mio scopo in questa lezione dove mi limiterò a presentare alcune osservazioni su questi mosaici in relazione con il pavimento che copre l'abside della Basilica di Aquileia.

(1) Ugo Monneret de Villard, *I dati storici relativi ai musaici pavimentali cristiani di Lombardia* in « Archivio Storico Lombardo », XLIII, Milano 1916, pp. 341-392.

(2) Enrichetta Cecchi, *Per un « Corpus » dei mosaici pavimentali a figure di età altomedioevale e romanica* in « Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, Modena, Memorie », serie VI, XII, 1970, pp. 254-301. Le opere generali parlano poco di questo tema: cf., Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana,* I, Torino 1927, pp. 450-451.

(3) Mario Salmi, *Stucchi e litostrati nell'altomedioevo italiano* in « Stucchi e mosaici alto medioevali. Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo », I, Milano 1962, pp. 30-51.

(4) Hiltrud Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden,* « Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, 14 », Düsseldorf 1970.

In un recente articolo ho cercato di riunire i pochi pavimenti che possono, in Occidente, creare un legame tra tarda antichità ed epoca medievale ([5]). Dopo aver raccolto i pochi esemplari che esistono in Catalogna e in Francia, ed aver citato quelli della Germania, ho potuto constatare che il maggior numero di pavimenti di questo genere si trova in Italia. Ho potuto isolare un gruppo romano, ben differenziato per lo stile, che include essenzialmente i pavimenti delle chiese dei SS Quattro Coronati, di S. Maria Antiqua, di S. Clemente e di S. Crisogono ([6]). Si può aggiungere, a questi quattro esempi citati, quello della cappella di Pasquale I a Santa Prassede, il quale sembra avere piuttosto origini bizantine.

La città di Ravenna costituisce un caso particolare: i mosaici continuano senza interruzione dal secolo IV al XII. La Farioli ha dimostrato, in una serie di studi, come i motivi si ripetano, si sviluppino, e si conservino nell'ambito di questa città ([7]). Nella Chiesa di S. Giovanni Evangelista sono stati trovati diversi livelli di pavimenti le cui date sono comprese tra l'epoca romana e la fine di quella romanica ([8]). Un fenomeno simile sembra prodursi nella cripta della Chiesa di S. Francesco,

([5]) XAVIER BARRAL I ALTET, *Le passage de la mosaïque de pavement antique à la mosaïque de pavement médiévale en Occident. Travaux récents et nouveaux problèmes* in « Bulletin d'information de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique », V, 1973, pp. 189-196. Prima di me: CARLO CECCHELLI, *La decorazione paleocristiana e dell'alto medio evo nelle chiese d'Italia (Roma esclusa)* in « Atti del IV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana », II, Vaticano 1938 (= Roma 1948), pp. 127-212; PAOLO LINO ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie,* Udine 1963, pp. 159 ss.

([6]) XAVIER BARRAL I ALTET, *op. cit.,* pp. 191-192, con bibliografia.

([7]) RAFFAELLA OLIVIERI FARIOLI, *Ambientazione e idee informatrici del mosaico pavimentale ravennate, con particolare riferimento ai mosaici rinvenuti a Classe* in « XVIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1971, pp. 419-473.

([8]) RAFFAELLA OLIVIERI FARIOLI, *I mosaici pavimentali della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna* in « Felix Ravenna », CI, 1970, pp. 169-222.

della stessa città. Gli studi del Bovini e del Mazzotti ([9]) portano a credere che il livello superiore di questo pavimento possa già essere medioevale.

La stessa persistenza di tradizioni locali è stata sottolineata dallo Stern a proposito del mosaico di Pomposa ([10]). La decorazione a cerchi intersecantisi si trova già in epoca anteriore in questa zona, a Grado ([11]) ed anche in alcune piccole memorie paleocristiane nell'area aquileiese ([12]).

Prima di ricordare i mosaici ad *opus tessellatum* databili all'epoca preromanica, vorrei soffermarmi su alcuni pavimenti composti esclusivamente di lastre marmoree. Uno di questi pavimenti fu scoperto verso il 1948, mentre si svolgevano i lavori di ricostruzione di due absidi della chiesa di S. Maria di Castelseprio ([13]). Si tratta di piastrelle di marmo nero di forma esagonale, circondate da triangoli bianchi in una composizione a forma stellare. L. Crema, che ha studiato questo pavimento, ha proposto diversi paralleli ed ha sottolineato l'antichità del loro schema di composizione. Un frammento di pavimento iden-

([9]) GIUSEPPE BOVINI, *La « Basilica apostolorum » — attuale chiesa di S. Francesco — di Ravenna,* Ravenna 1964, pp. 39-65. Mario MAZZOTTI, *Pavimenti neoniani nella basilica apostolorum di Ravenna* in « Rivista di archeologia cristiana », XLV, « Miscellanea E. Josi, IV », 1969, pp. 97-105; ID., *La cripta della chiesa ravennate di S. Francesco dopo le ultime esplorazioni* in « XXI Corsi di cultura... », 1974, pp. 217-230.

([10]) H. STERN, *Le pavement de la basilique de Pomposa (Italie)* in « Cahiers archéologiques », XVIII, 1968, pp. 157-169.

([11]) PAOLO LINO ZOVATTO, *Grado antichi monumenti,* Bologna 1971, p. 75; R. FARIOLI in *Aquileia e l'Africa,* Udine 1974, pp. 285-302.

([12]) M. MIRABELLA ROBERTI, *Memorie paleocristiane nell'area aquileiese* in « Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie », Treviri 1965, pp. 629 ss., tav. CCCXXIV, 3.

([13]) LUIGI CREMA, *Il pavimento di S. Maria di Castelseprio* in « Arte del Primo Millennio. Atti del II Convegno per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medioevo », Pavia 1950 (= Torino s. d.), pp. 194-198, tav. LXXX.

tico fu scoperto, dopo l'ultima guerra, in una cappella di S. Ambrogio di Milano ([14]).

Una decorazione simile ad esagoni stellati, si trova a Santa Maria in Valle a Cividale (fig. 1). La serie di esagoni forma due lunghe orlature alternate con grandi lastre di marmo. Al centro vi è un grande disco di marmo bianco ([15]). Questo pavimento, che potrebbe essere del secolo VIII, ci mostra, ancora una volta, quali siano le fonti d'ispirazione di queste opere d'arte. Fra queste, e senza parlare degli identici schemi nei pavimenti romani dei primi secoli, citerò come esempio, particolarmente rappresentativo, il pavimento di una delle nicchie del Battistero paleocristiano di Milano ([16]). Anche questo è un tipo frequente in Europa Occidentale in epoca preromanica ([17]).

La tradizione del mosaico pavimentale si è conservata soprattutto a Venezia durante le epoche preromanica e romanica. Di fronte ai pavimenti romanici di S. Donato a Murano ([18]), o di S. Marco ([19]), altri mosaici sono più difficili da situare nel tempo per l'assenza di argomenti archeologici validi. Forse è

([14]) F. Reggiori, *La rinascita della basilica ambrosiana* in « Bollettino d'Arte », XXXV, 1950, p. 258, fig. 8. Si potrebbe citare anche un pavimento simile, ma molto rimaneggiato, nel presbiterio della basilica di Galliano. *Cf.*, Piero Clerici, *La cripta ed il presbiterio della basilica di Galliano* in « Arte cristiana » XXXI, aprile 1943, p. 51; Giulio R. Ansaldi, *Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano,* Milano 1949, tav. XII.

([15]) Vedere in ultimo luogo, con la relativa bibliografia: Sergio Tavano, *Architettura altomedioevale in Friuli e in Lombardia* in « Aquileia e Milano » (= Antichità altoadriatiche, IV), Udine 1973, pp. 339 ss., e la pianta fig. 4. Vedere anche le piante pubblicate da: Luigi Coletti, Umberto Piazzo, *Il tempietto di Cividale,* Roma 1952, tav. VII; Ejnar Dyggve, *Il tempietto di Cividale* in « Atti del 2° Congresso Internazionale di Studi sull'alto Medioevo », 1952 (= Spoleto 1953), pp. 75 ss., fig. 3.

([16]) Mario Mirabella Roberti, *Il battistero di Sant'Ambrogio a Milano* in « Recherches augustiniennes », IV, 1966, pp. 3-10, fig. 4.

([17]) Hiltrud Kier, *op. cit.,* fig. 10, 23, 29, 34, 35...

([18]) H. Rahtgens, *S. Donato zu Murano,* Berlin 1903, pp. 77 ss.

([19]) Hiltrud Kier, *op. cit.,* fig. 330-334.

quello della Chiesa di S. Zaccaria che si avvicina di più ai due precedentemente citati sia per l'utilizzazione di una tecnica simile, sia per motivi decorativi identici (fig. 13).

Invece il pavimento di mosaico proveniente dall'abazia di S. Ilario appartiene all'epoca alto medioevale ([20]). Questo mosaico, oggi nel Museo Archeologico di Venezia, presenta delle zone ad intreccio (fig. 2) ed altre con animali racchiusi in cerchi (fig. 3). I colori sono quasi esclusivamente il bianco ed il nero, anche se si trovano qua e là delle tessere colorate. Lo stile ed il modellato sono essenzialmente lineari ([21]).

Il mosaico di S. Ilario è stato abitualmente attribuito al secolo IX, ma questa datazione non si basa su nessun argomento archeologico certo. Ciò nonostante, questa data è quella che sembra più probabile per questo mosaico che appartiene ad un gruppo di pavimenti, molto caratteristici, della fine del secolo

([20]) Sulla storia dell'Abazia di S. Ilario: Luigi Lanfranchi, Bianca Strina, *Ss. Ilario e Benedetto e S. Gregorio,* « Fonti per la Storia di Venezia », sez. II, Venezia 1965.

Sui pavimenti altomedioevali di Venezia, oltre ai lavori citati: L. Mortari, *Nota sui mosaici pavimentali delle chiese venete tra il IX e il XII secolo* in « Bollettino d'Arte », XXXIV, 1949, pp. 261-264; Giovanni Brusin, *Il mosaico antico nel Veneto. Quadro compendiario* in « Arte Veneta », 1950, pp. 95-104; Paolo Lino Zovatto, *Tappeti musivi del secolo IX a Venezia* in « Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 1955 (= 1956), pp. 136-139, fig. 47-50; Id., *Decorazioni musive pavimentali del sec. IX in abbazie benedettine del Veneto* in « Il monachesimo nell'alto medioevo. IV Settimana di Studio », Spoleto 1957, pp. 417-422; F. Forlati in *Storia di Venezia,* II, Venezia 1958.

([21]) Non parlerò qui d'altri mosaici di Venezia attribuiti all'epoca alto medioevale, a causa del loro cattivo stato di conservazione. Un elenco di questi mosaici si trova in: Sergio Tavano, *Aquileia cristiana,* « Antichità altoadriatiche, III », Udine 1972, p. 202. Nemmeno parlerò del cosiddetto primo livello del mosaico della chiesa di S. Zaccaria a Venezia, per il quale ho già iniziato uno studio a parte.

Questi pavimenti sono inoltre difficili da datare. Per il pavimento di Torcello sotto l'attuale: M. Brunetti, S. Bettini, F. Forlati, G. Fiocco, *Torcello,* Venezia 1940, p. 115, fig. 71.

VIII e del secolo IX. Le caratteristiche di questo gruppo sono: l'utilizzazione di pochi colori, ridotti quasi esclusivamente al bianco e al nero, e l'effetto lineare dei motivi, per lo più geometrici, con preponderanza di intrecci di ogni genere.

A questa serie appartengono i resti di mosaici pavimentali scoperti durante gli scavi fatti tra il 1938 e il 1940 nella Chiesa di Santa Maria del Gazzo, presso Verona (22), e pubblicati nel 1962 da Paolo Lino Zovatto (23). Lo studio dllo Zovatto mi risparmia una descrizione minuziosa del mosaico, che è fra i meglio conosciuti del gruppo. La decorazione è costituita da un'iscrizione, motivi vegetali, palmette (fig. 4), cerchi intersecantisi ed intrecci (fig. 5). Le caratteristiche cromatiche sono quelle già definite; vi si può aggiungere l'alternarsi di *opus sectile,* che si trova anche negli altri pavimenti citati. Un motivo detto onda subacquea a pelte contrapposte (24), particolarmente interessante, prova la continuità di certi motivi dalla bassa antichità fino al Medioevo (25). Lo troviamo già nel pavimento di S. Eufemia a Grado (26), più tardi in quello di S. Zaccaria a Venezia, e lo ritroveremo, ancora nel secolo XII, a S. Donato di Mu-

(22) L'esistenza di questi mosaici era già stata indicata da GIUSEPPE GEROLA, *S. Maria di Gazzo (Verona)* in « L'arte », XII, Roma 1909, pp. 313-316.

(23) PAOLO LINO ZOVATTO, *I mosaici altomedioevali di Gazzo Veronese* in « Stucchi e mosaici... cit. », pp. 260-272.

(24) *Ibid.,* fig. 6. Vedere la comparazione fra questo motivo e le tracce lasciate dall'acqua sulla sabbia della spiaggia in: SERGIO TAVANO, *Grado,* Gorizia 1971, tav. 1-2.

(25) Lo stesso si potrebbe dire delle palmette. *Cf.* PAOLO LINO ZOVATTO, *I mosaici altomedioevali di Gazzo...,* fig. 8; XAVIER BARRAL I ALTET, *Dos fragments més del mosaic de paviment de la basílica de Son Peretó (Mallorca)* in « Pyrenae », VIII, Barcellona 1972, pp. 173-175, tav. I-II; S. TAVANO in *Aquileia e l'Africa,* Udine 1974, p. 274, fig. 6.

(26) SERGIO TAVANO, *Mosaici di Grado* in « Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana » (= Antichità Altoadriatiche VI), Trieste 1974, pp. 189-190.



Fig. 1 - Cividale. S. Maria in Valle. Pavimento (foto X. Barral).

Fig. 2 - Venezia. Museo archeologico. Mosaico proveniente da S. Ilario (foto X. Barral).





Fig. 3 - Venezia. Museo archeologico. Mosaico proveniente da S. Ilario. Zona con animali (foto X. Barral).

Fig. 4 - Gazzo Veronese. S. Maria. Tratto musivo della corsia destra (da ZOVATTO, 1962, fig. 8).



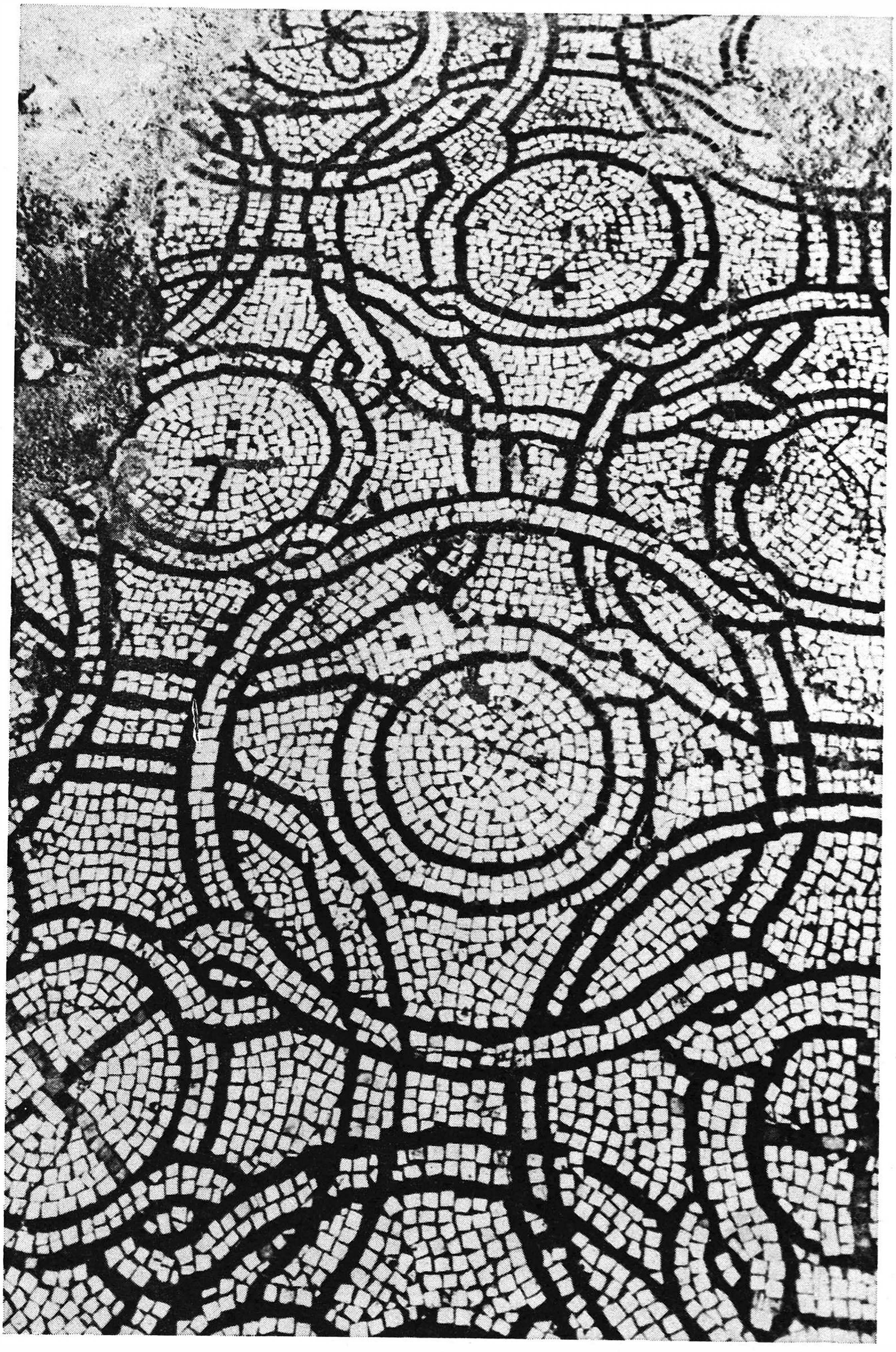
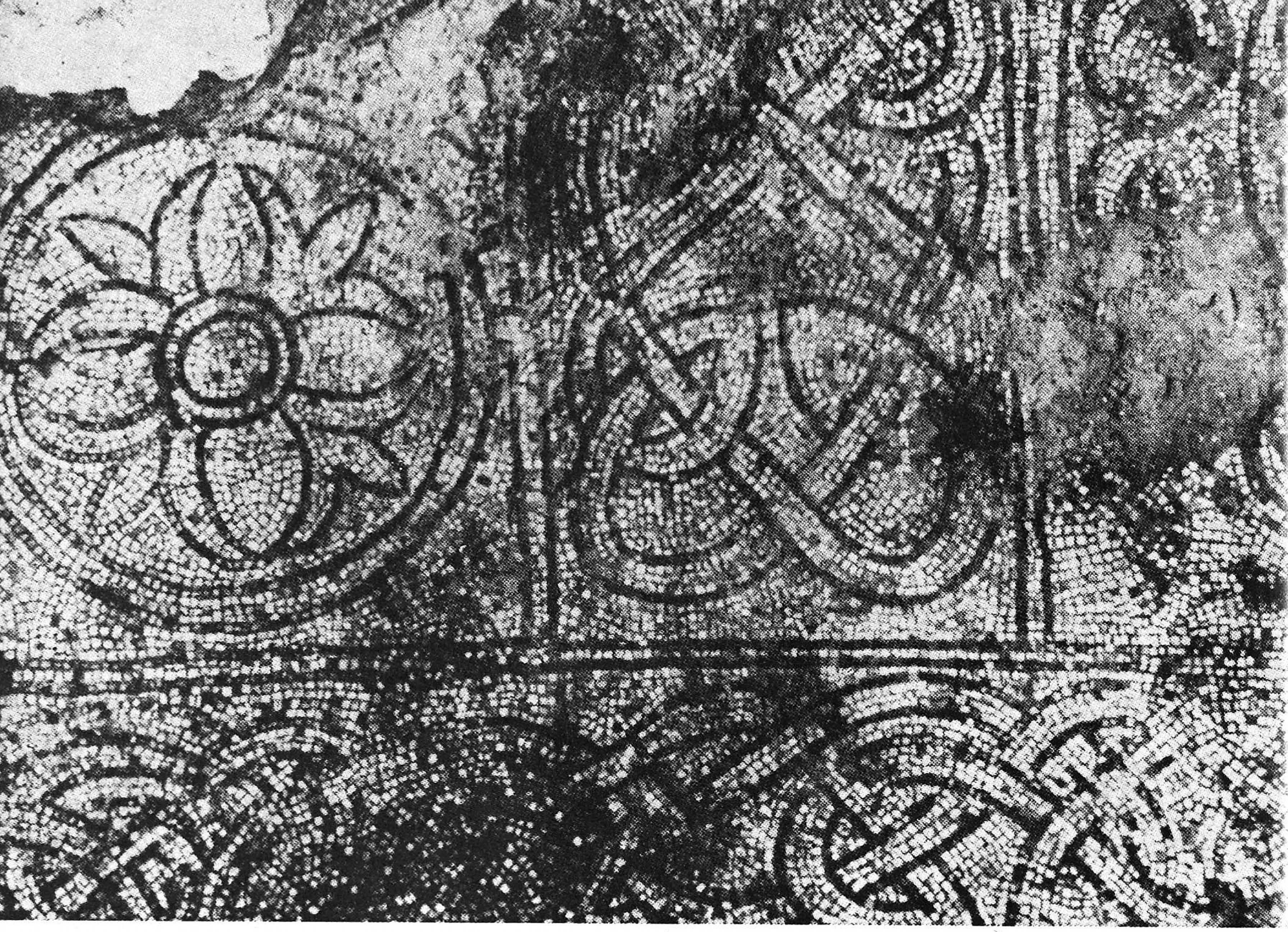


Fig. 5 - Gazzo Veronese. S. Maria. Tratto musivo della corsia sinistra (da ZOVATTO, 1962, fig. 7).





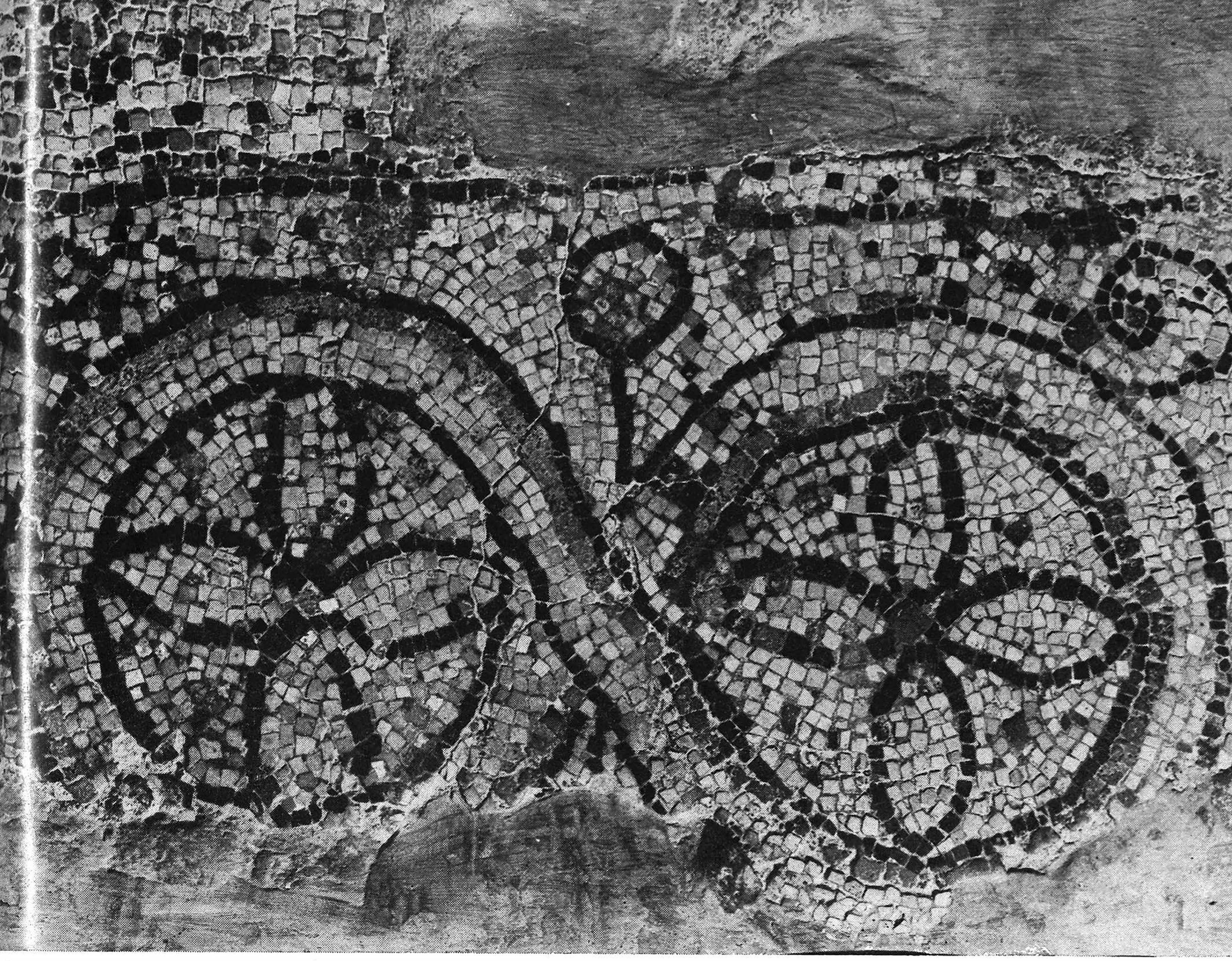


Fig. 8 - Cividale. Museo archeologico. Mosaico proveniente dal Battistero di Callisto (foto X. Barral).

Fig. 6 - Cervignano del Friuli. S. Michele. Mosaico pavimentale (da BRUSIN, 1950, fig. 110).

Fig. 7 - Poitiers (Francia). Antica Chiesa di S. Croce. Frammenti del mosaico pavimentale (foto C.E.S.C.M., Poitiers).

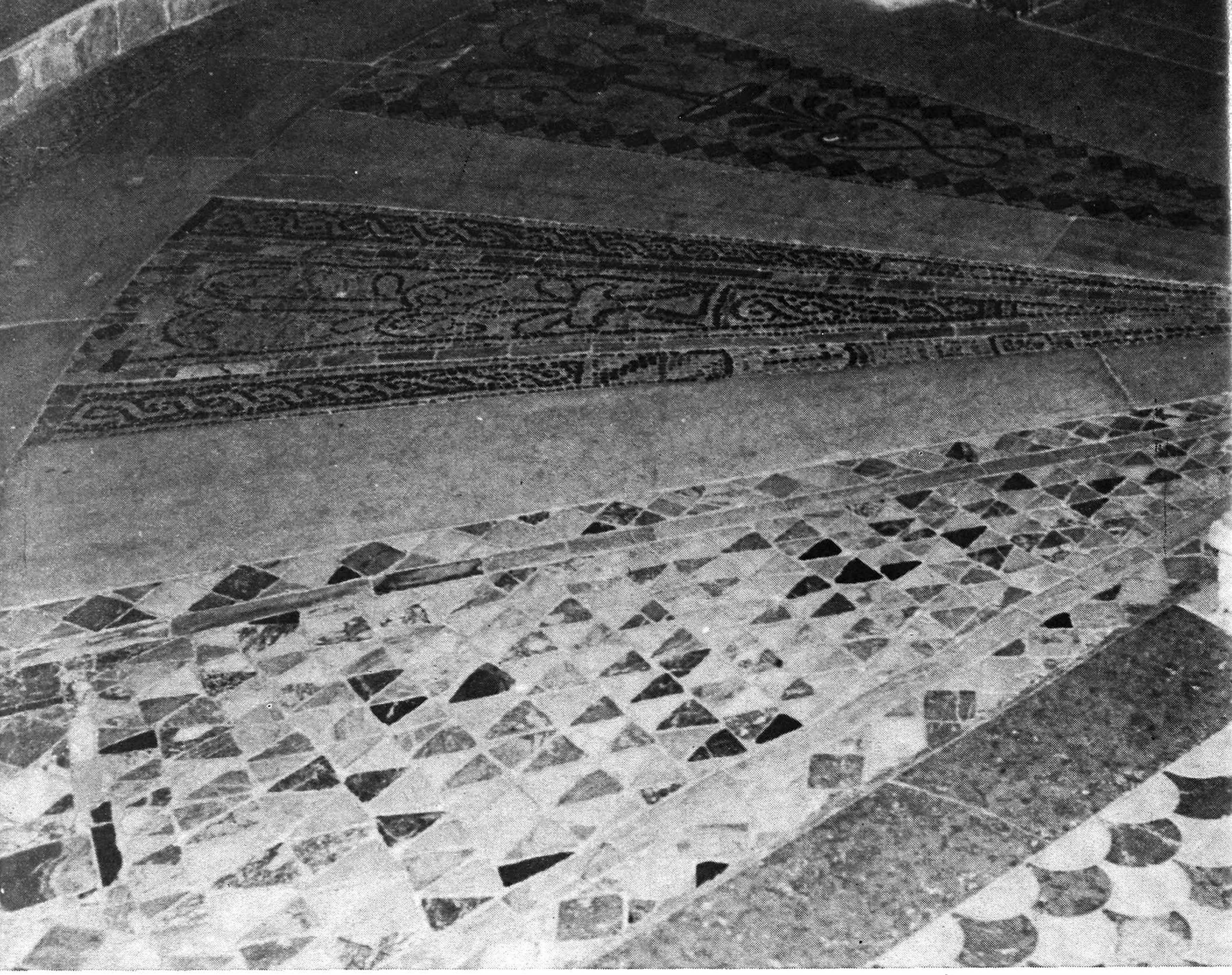


Fig. 10 - Aquileia. Pavimento dell'abside, parte sinistra (foto X. Barral).

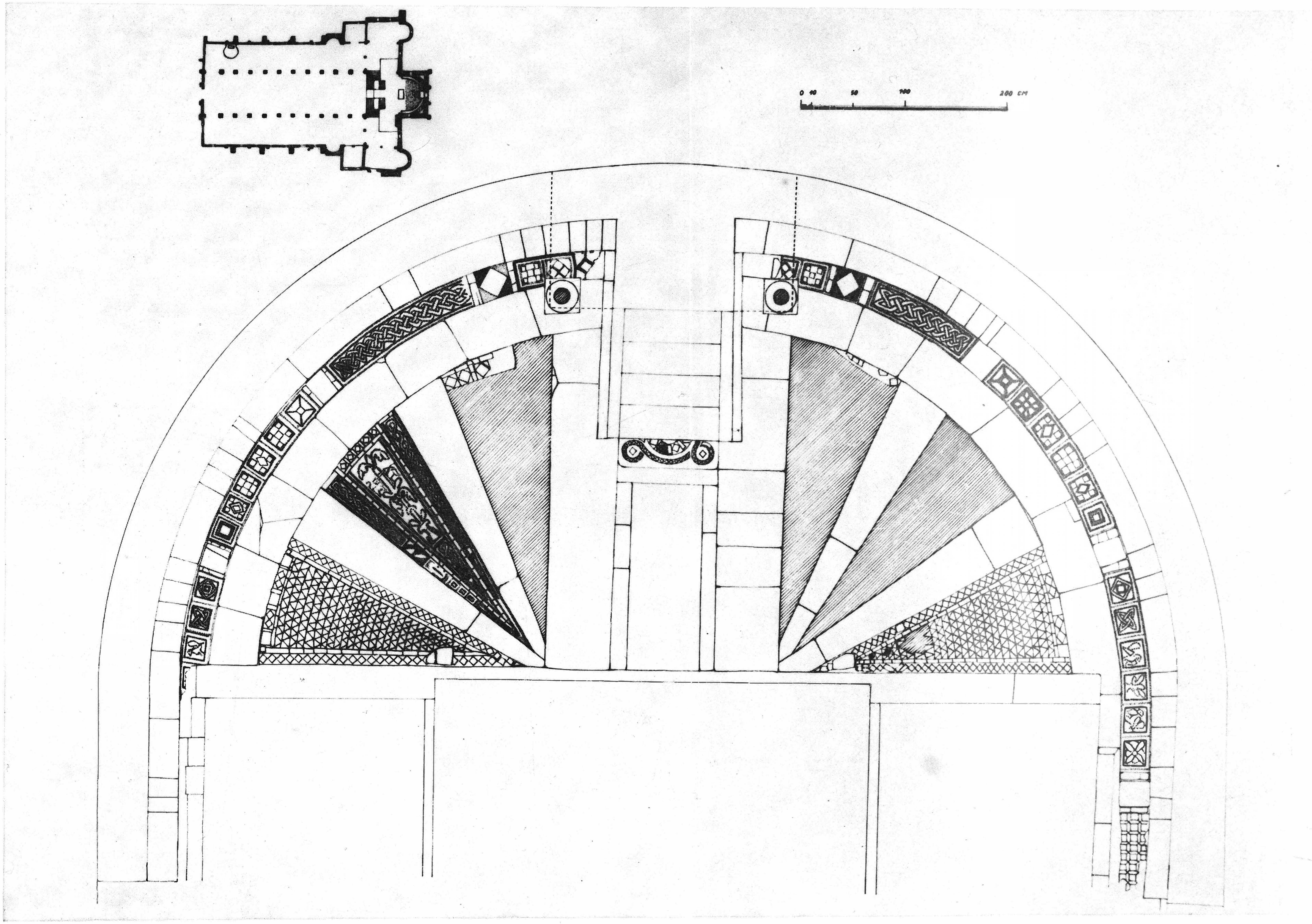


Fig. 9 - Aquileia. Basilica patriarcale. Pavimento dell'abside (ril. X. Barral, dis. R. Prudhomme).

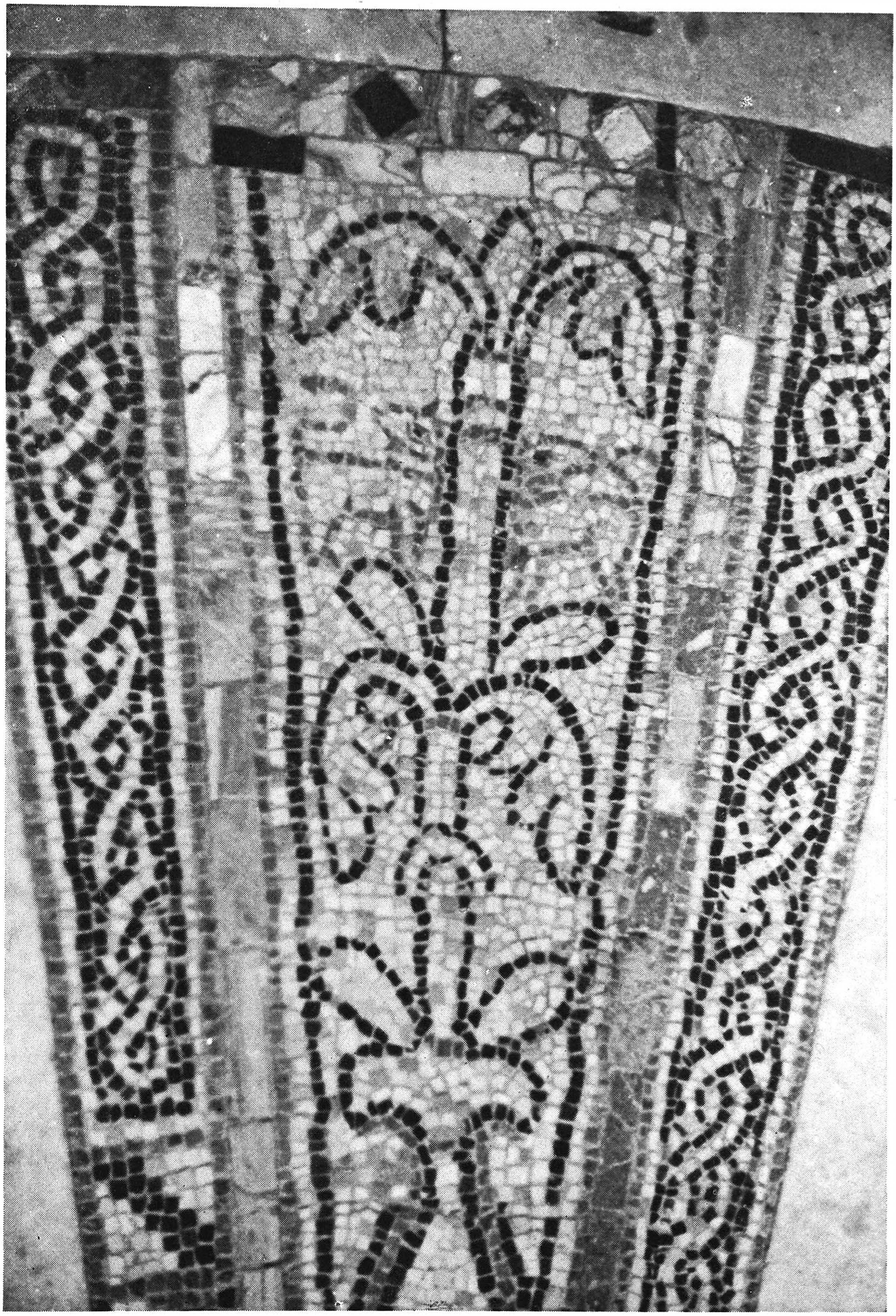


Fig. 11 - Aquileia. Pavimento, sezione triangolare ad *opus tessellatum* (foto X. Barral).

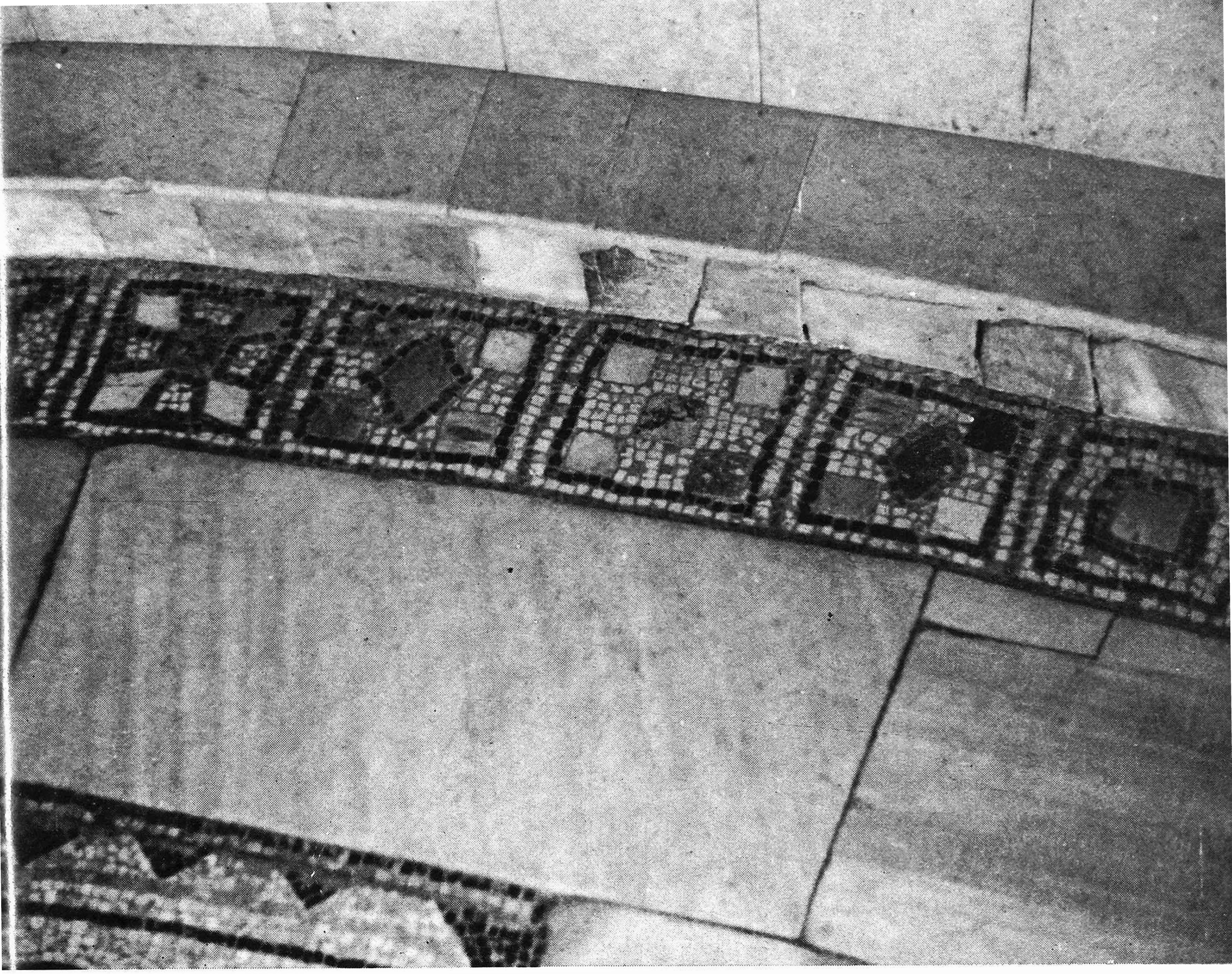


Fig. 12 - Aquileia. Fascia di mosaico che circonda l'abside (foto X. Barral).

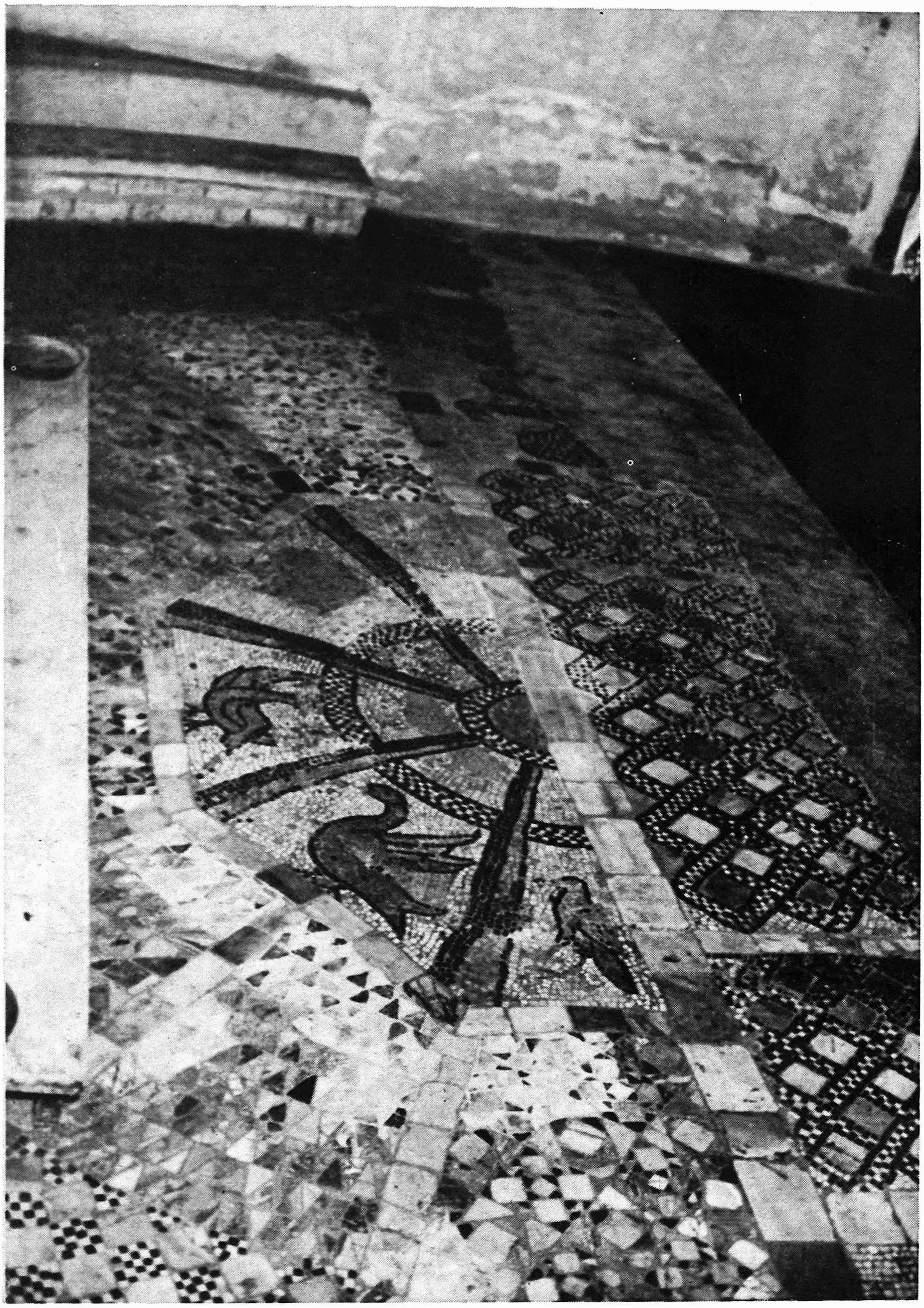


Fig. 13 - Venezia. S. Zaccaria. Pavimento musivo (foto X. Barral).

rano ([27]), a S. Giovanni Evangelista di Ravenna ([28]) o a S. Marco di Venezia.

Nelle vicinanze di Aquileia, nella chiesa di S. Michele di Cervignano del Friuli, si sono trovati dei frammenti di un mosaico pavimentale che presenta, in uno stile molto lineare, disegni con differenti intrecci, accompagnati da motivi vegetali e da uccelli (fig. 6) ([29]), come nei mosaici già presi in considerazione in questo studio.

Mi pare importante ricordare che in Francia, praticamente nello stesso periodo sembra si sia sviluppato un tipo di pavimento molto simile a quello che ho cercato di definire nell'Italia settentrionale. Almeno così mi fanno pensare i pochi frammenti scoperti a Poitiers sul luogo dell'antica Chiesa S. Croce. Il pavimento è ornato da un intreccio e da un'iscrizione (fig. 7). Certi argomenti cronologici fanno credere che il mosaico possa essere del secolo IX ([30]). Troviamo qui, forse con una maggior abbondanza di colori, gli stessi motivi di cerchi intrecciati o di palmette.

Allo stesso gruppo appartiene anche un frammento di mosaico conservato nel Museo Archeologico di Cividale (fig. 8). I lavori di ricostruzione del Duomo, iniziati nel luglio del 1906 portarono ad una campagna di scavo nel 1909. Nel corso di questa campagna, descritta da Ruggero della Torre ([31]), si trovò

([27]) PAOLO LINO ZOVATTO, *Grado... cit.,* fig. 44, 56.

([28]) RAFFAELLA OLIVIERI FARIOLI, *I mosaici... S. Giovanni Evangelista... cit.,* fig. 31.

([29]) U. OJETTI, *Un pavimento in musaico scoperto in Cervignano* in « Notizie degli Scavi di Antichità », 1915, p. 403. Disegno ricostruttivo del pavimento in DINA DALLA BARBA BRUSIN, GIOVANNI LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII,* Padova 1968, p. 23, fig. 49.

([30]) XAVIER BARRAL I ALTET, *Les débuts de la mosaïque de pavement romane dans le Sud de la France et en Catalogne* in « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » III, 1972, p. 119, con bibliografia.

([31]) RUGGERO DELLA TORRE, *Di due chiese cividalesi demolite nel 1631* in « Memorie Storiche Forogiuliesi » VII, Udine 1911, pp. 236-246.

il pavimento che originariamente circondava la vasca battesimale nell'interno del Battistero di Callisto. Conosciamo la posizione di questo frammento da un disegno pubblicato recentemente, dopo Carlo Cecchelli ([32]), da Aleandra Cosmi de Fanti ([33]).

Il pannello del mosaico si trovava tra lastre di marmo e frammenti di cipollino bianco e verde; il frammento conservato è ornato da due cerchi in ognuno dei quali è racchiuso un quadrifoglio. E' tuttavia difficile sostenere con certezza, dal disegno dello scavo, se il frammento appartiene veramente all'epoca di Callisto (dopo il 731) o se invece è posteriore.

Arriviamo così al pavimento dell'abside della basilica di Aquileia che è stato in genere attribuito al primo terzo del secolo IX ([34]). Tale pavimento copriva originariamente l'intera abside, ma attualmente non se ne vede altro che la metà più orientale (fig. 9). La parte centrale è formata da grandi composizioni, alternativamente in *opus sectile* ed in *opus tessellatum*. I pannelli ad *opus sectile* sono formati da piccole piastrelle colorate, triangolari o quadrate (fig. 10). L'unico pannello conservato ad *opus tessellatum* (fig. 11) è contornato da un bordo ad intreccio continuo accompagnato da qualche motivo geometrico. Il campo centrale è diviso in due parti: quella inferiore è ornata anch'essa da un intreccio del medesimo tipo, quella superiore è coperta invece da un albero molto stilizzato formato da una sovrapposizione di diversi elementi. Da una parte e dall'altra dell'albero vi sono due felini affrontati. I colori sono

([32]) CARLO CECCHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI. I - Cividale,* Milano 1943, pp. 27 ss., tav. XX, a.

([33]) ALEANDRA COSMI DE FANTI, *Il battistero di Callisto a Cividale* (= Studi di Antichità Cristiane 11), Bologna 1972, fig. 1, 33, p. 135. Vedere anche GIOVANNI BRUSIN, *Tessellati di Cividale del Friuli* in « Memorie Storiche Forogiuliesi » XLIV, Udine 1960-61, p. 21, fig. 19.

([34]) Per questo mosaico bisogna servirsi del libro essenziale di KARL GRAFEN LANCKORONSKI, *Der Dom von Aquileia. Sein Bau und seine Geschichte,* Wien 1906. Recentemente, con tutta la bibliografia, SERGIO TAVANO, *Aquileia cristiana cit.*

qui molto più ridotti che nei pannelli marmorei e si limitano a tre tonalità essenziali: il nero, il bianco e il rosso.

Una fascia di mosaico abbastanza ben conservata circonda l'abside (fig. 12) ed è divisa in piccole sezioni quadrate o rettangolari, abbastanza simmetriche, che si corrispondono da una parte e dall'altra dell'abside. Nelle sezioni si alternano motivi geometrici, ad intreccio o con animali. La parte più occidentale del pavimento probabilmente aveva una decorazione ad *opus sectile.* In effetti, il frammento « a destra » a ottagoni intersecantisi verrebbe a costituire il resto di una disposizione a grandi settori rettangolari o quadrati. La cattedra episcopale è posata in parte sul pavimento musivo.

La divisione di un pavimento in grandi triangoli si trova già in alcuni mosaici paleocristiani ([35]), fra i quali il più rappresentativo è quello di S. Vitale di Ravenna ([36]). La disposizione del pavimento di Aquileia ci ricorda piuttosto quella che troviamo a S. Zaccaria di Venezia (fig. 13). Qui vi è la stessa disposizione a settori triangolari; un identico alternarsi di *opus tessellatum* con i triangoli di piastrelle colorate e, nella parte occidentale, dei pannelli rettangolari come quelli che sembrano riconoscersi nel pavimento di Aquileia.

Il pavimento di S. Zaccaria dovrebbe ritenersi del secolo XII, perchè appartiene al gruppo di S. Donato di Murano e di S. Marco.

Ad Aquileia, l'introduzione più abbondante di colori e la presenza di pannelli formati da piastrelle di marmo o di pietra, producono un risultato cromatico completamente opposto a quello dei pavimenti dei secoli VIII e IX. Il parallelo più prossimo è dato dal pavimento della basilica di Pomposa, datato da un'iscrizione del 1026. Qui troviamo, come ad Aquileia, l'alternarsi delle composizioni (*sectile-tessellatum*) e l'introduzione di animali nella decorazione. Nel mosaico di Aquileia si riflette una certa

([35]) A Hemmaberg, per esempio: HILTRUD KIER, *op. cit.,* fig. 292.
([36]) CLEMENTINA RIZZARDI, *S. Vitale di Ravenna. L'architettura,* Ravenna, 1968, fig. 37.

continuità locale: i pannelli d'intrecci, per esempio, si possono comparare alle sculture dell'epoca del patriarca Massenzio ([37]) ed anche ai mosaici alto medioevali già citati; ma il pavimento di Aquileia non appartiene assolutamente a questo gruppo. Esso ci annuncia invece lo stile particolare dei pavimenti romanici. A mio modo di vedere, il mosaico della basilica di Aquileia deve essere attribuito all'epoca del Patriarca Poppo ([38]). Sappiamo che, durante il suo Patriarcato, le absidi occidentali furono sopraelevate e che si procedette a lavori importanti in questa zona, lavori che sono stati studiati dal Tavano ([39]).

Se dobbiamo trarre una conclusione generale da queste brevi osservazioni sui mosaici pavimentali dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale, malgrado lo scarso numero pervenutoci, possiamo dire che, fino al secolo VII, i mosaici seguono la tradizione paleocristiana della tarda antichità ([40]). Un gruppo molto coerente, caratterizzato da motivi geometrici lineari e dall'assenza di cromatismo, appartiene ai secoli VIII e IX ([41]).

([37]) SERGIO TAVANO, *Rilievi massenziani inediti* in « Aquileia Nostra » XLII, 1971, p. 101-142.

([38]) Altrove ho dedicato uno studio monografico al mosaico della Basilica di Aquileia ed ho provato a giustificare questa datazione: XAVIER BARRAL I ALTET, *La mosaïque de pavement médiévale dans l'abside de la basilique d'Aquilée* in corso di stampa in « Cahiers archéologiques », Paris.

([39]) SERGIO TAVANO, *Aquileia cristiana cit.*, p. 100 ss.

([40]) Per esempio un mosaico, che il Mazzotti data alla prima metà del secolo VII, nella Pieve di S. Martino in Barisano: MARIO MAZZOTTI, *Nuove osservazioni sulle pievi di Sant'Arcangelo di Romagna e di Barisano dopo gli ultimi lavori e scavi* in « XVI Corso di cultura... », 1969, pp. 297-302.

([41]) Il mosaico dell'ipogeo presso S. Nazaro e Celso di Verona, che il Verzone attribuisce a poco prima del 1000, mi sembra che sia già romanico. *Cf.*, PAOLO VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto medio evo nell'Italia Settentrionale,* Milano, 1942, p. 151, tav. LVI, 3, 4. Vedere anche CARLO CIPOLLA, *Una iscrizione dell'anno 996 e le più antiche pitture veronesi* in « Archivio veneto » LXXVI, 1889, p. 413-422 e BRUNA FORLATI TAMARO, *L'ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona)* in « *Stucchi e mosaici... cit.*, fig. 18.

L'importanza del mosaico della Basilica di Aquileia deriva dal fatto che è fra i primi mosaici medioevali, ormai romanici, dell'Italia settentrionale. Senza questo mosaico o quello di Pomposa non sarebbe possibile spiegare l'importante espansione dei mosaici istoriati in queste regioni durante il secolo XII ([42]) e neppure il gruppo di mosaici veneti con il loro alternarsi di motivi ad *opus sectile* e ad *opus tessellatum*. Nel mosaico di Aquileia troviamo insieme l'eredità dell'epoca carolingia e l'introduzione di temi propriamente romanici.

Université de Paris - Sorbonne / Aquileia, aprile 1974.

N. F. - Dopo la redazione del presente articolo, l'architetto Padovan, Soprintendente ai monumenti di Venezia, ha avuto la gentilezza di mostrarmi le fotografie del mosaico rinvenuto nello scavo della Chiesa di S. Nicolò di Lido. Detto mosaico è ornato di intrecci, di motivi floreali e geometrici ed appartiene, senza dubbio, al gruppo alto medioevale che ho cercato di definire. Tratterò anche di questo mosaico in un articolo in preparazione. Cf. LUIGI GALLO, *Lido di Venezia. Abazia S. Nicolò*, Lido di Venezia, 1964, fig. 121-123.

([42]) In ultimo luogo: ERNST KITZINGER, *World Map and Fortune's Wheel. A Medieval Mosaic Floor in Turin* in « Proceedings of the American Philosophical Society », CXVII, 1973, pp. 344-373. Sembra che lo stesso fenomeno si produca in tutta la penisola italiana: NANCY RASH-FABBRI, *A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi* in « Gesta » (International Center of Medieval Art), XIII, 1974, pp. 5-14.

Decio Gioseffi

I MOSAICI PARIETALI DI S. GIUSTO A TRIESTE

Non ho mai scritto una riga sui mosaici di S. Giusto. Nemmeno sulla cattedrale di S. Giusto del resto. Non che il tema non meriti la massima attenzione. Al contrario: perché si tratta veramente di problemi troppo intricati per una soluzione « pulita ».

Su S. Giusto e sui mosaici molto del resto è stato scritto. Da competenti, da incompetenti e « così e così ». Sicché in pratica non c'è secolo dal VI al XIV (per non dire dal IV al XV), cui i nostri mosaici non siano stati riferiti. E' stato detto quasi « tutto ». Anche la verità perciò. E qualunque cosa se ne possa oggi dire, sarà pur sempre « ripetere » cose già dette da altri.

Convien però avvertire che, sui mosaici triestini (parliamo s'intende dei mosaici « vitrei » delle absidi *del Santissimo* e, rispettivamente, *di S. Giusto*), cose sensate se ne sono dette o scritte solo a partire da Laudedeo Testi e dall'opera sua maggiore (sulla pittura veneziana) del 1907; e che negli ultimi tre decenni (per merito del Bettini, del Forlati, del Demus, del Lazareff, del Ragghianti) i caratteri « di stile » ne sono stati definiti con sempre maggiore approssimazione: sicché anche le datazioni sbandano ora assai meno di quanto prima non avvenisse.

Praticamente si oscilla, ma proprio come termini estremi, tra la fine del secolo XI per l'inizio della decorazione dell'abside del Santissimo (a sinistra della maggiore: con la *Madonna tra i due arcangeli* e la fascia degli *Apostoli*) e i primi decenni del XIII per l'altro mosaico (con i *Santi Giusto e Servolo ai lati del Redentore*) nell'abside detta appunto di S. Giusto e, relativamente alla maggiore, a destra.

Voglio però precisare fin d'ora che, personalmente, mi sem-

bra ragionevole la datazione proposta ultimamente dal Lazareff (inizio del secolo XII per l'abside « *del Santissimo* », inizio del XIII per quella « *di S. Giusto* »). Non mi discosterò perciò troppo da tali indicazioni. E sono ancora con il Lazareff nel ritenere quindi « almeno » coevi la conca (con la *Madonna*) del « Santissimo » e la sottostante fascia degli *Apostoli.*

Ciò premesso, debbo anche dire che la « lettura » più attenta e precisa della detta fascia degli *Apostoli* (con tutti i riferimenti giusti e nessuno sbagliato) è dovuta a Mariuccia Campitelli, che ne riferì in « Arte Veneta » nel 1958. Solo che la Campitelli tende a ritardare al sec. XIII (supponendo in tal punto un rifacimento dell'originaria stesura) la figurazione della conca. E qui non è necessario seguirla. Anche perché mi par proprio che, in tal punto, la Campitelli si sia lasciata suggestionare dal Righetti che nel 1863 rifece il muro dietro il mosaico; e lasciò scritto (potenza delle osservazioni « sperimentali » e stupide!) che le malte erano diverse nei diversi settori. Come se oggi la qualità della malta fosse per risultare costante, se mai vi capiti di dover intonacare una mezza parete o un soffitto e il lavoro abbia a durare più che mezza giornata...

Non voglio dire con ciò che, qualche volta, le malte non siano importanti. Ma come storico dell'arte il mio compito è di tentare di decifrare il « linguaggio » artistico, lo « stile » come altra volta si disse o, come si dice ora, il « codice » *figurativo*: meno curando di ciò che sta dietro la tavola (o sotto lo strato delle « tessere »). Ed è in tal punto che conviene « preventivamente » dichiarare quali siano ora (in tale prospettiva cioè) i termini della questione.

Non potrò naturalmente riassumere qui di seguito in due parole la storia della pittura bizantina; né le vicende, anche più complesse, dell'arte occidentale bizantineggiante.

Ma basterà, in pratica, qui richiamare alcune nozioni basilari (e sia pure « bestialmente » semplificate), che servano per così dire da « attaccapanni »: da appendervi al giusto luogo le osservazioni particolari che seguono. E va anzitutto ribadito che, dopo la pittura giustinianea (meglio a noi nota attraverso

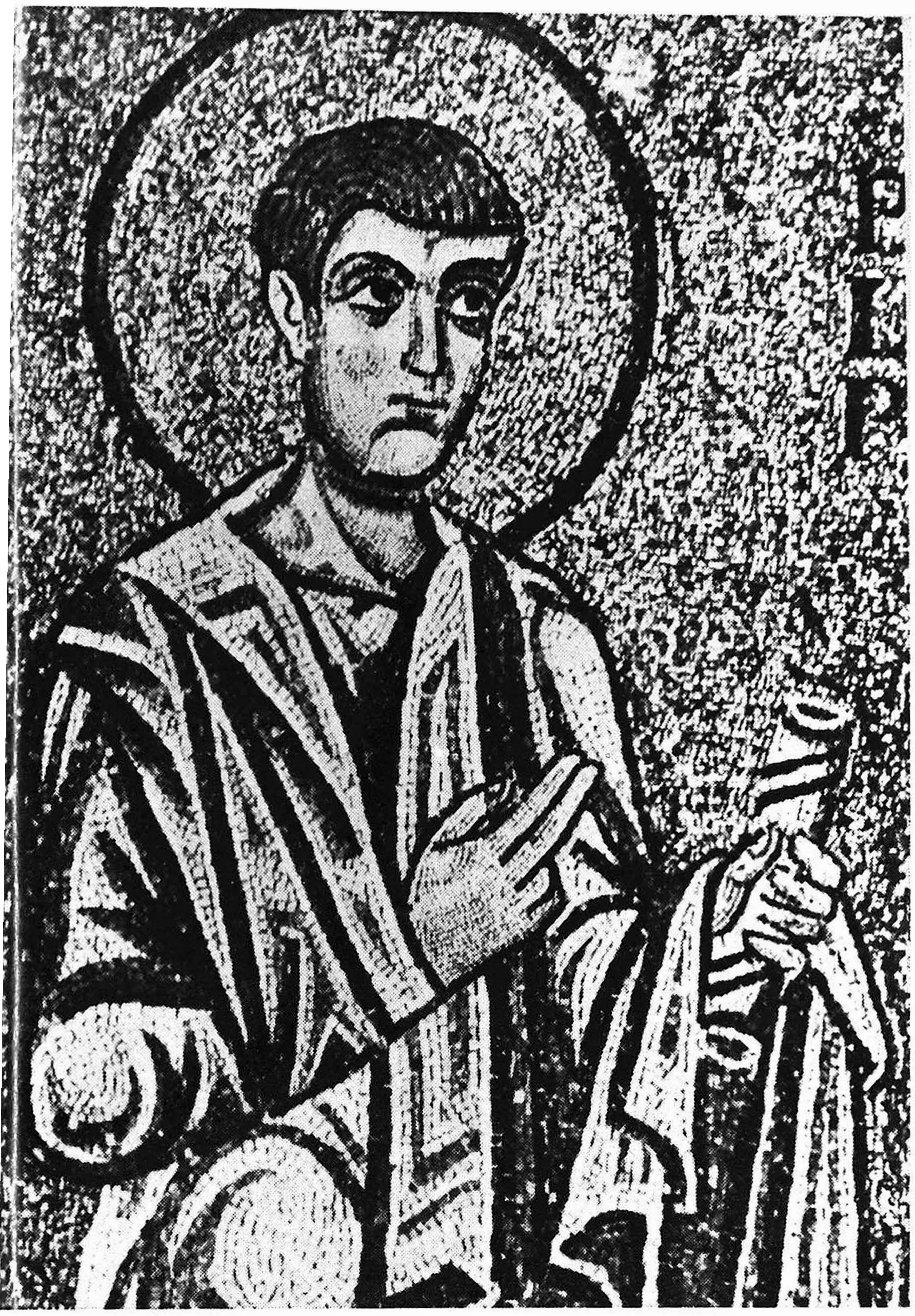


Fig. 1 - Trieste, San Giusto: L'apostolo Filippo.



Fig. 2 - Ravenna, basilica ursiana: Santo giovane.

Fig. 3 - Trieste, San Giusto: Arcangelo.





Fig. 4 - Venezia, San Marco: Santi.



Fig. 5 - Venezia, San Marco: San Marco.

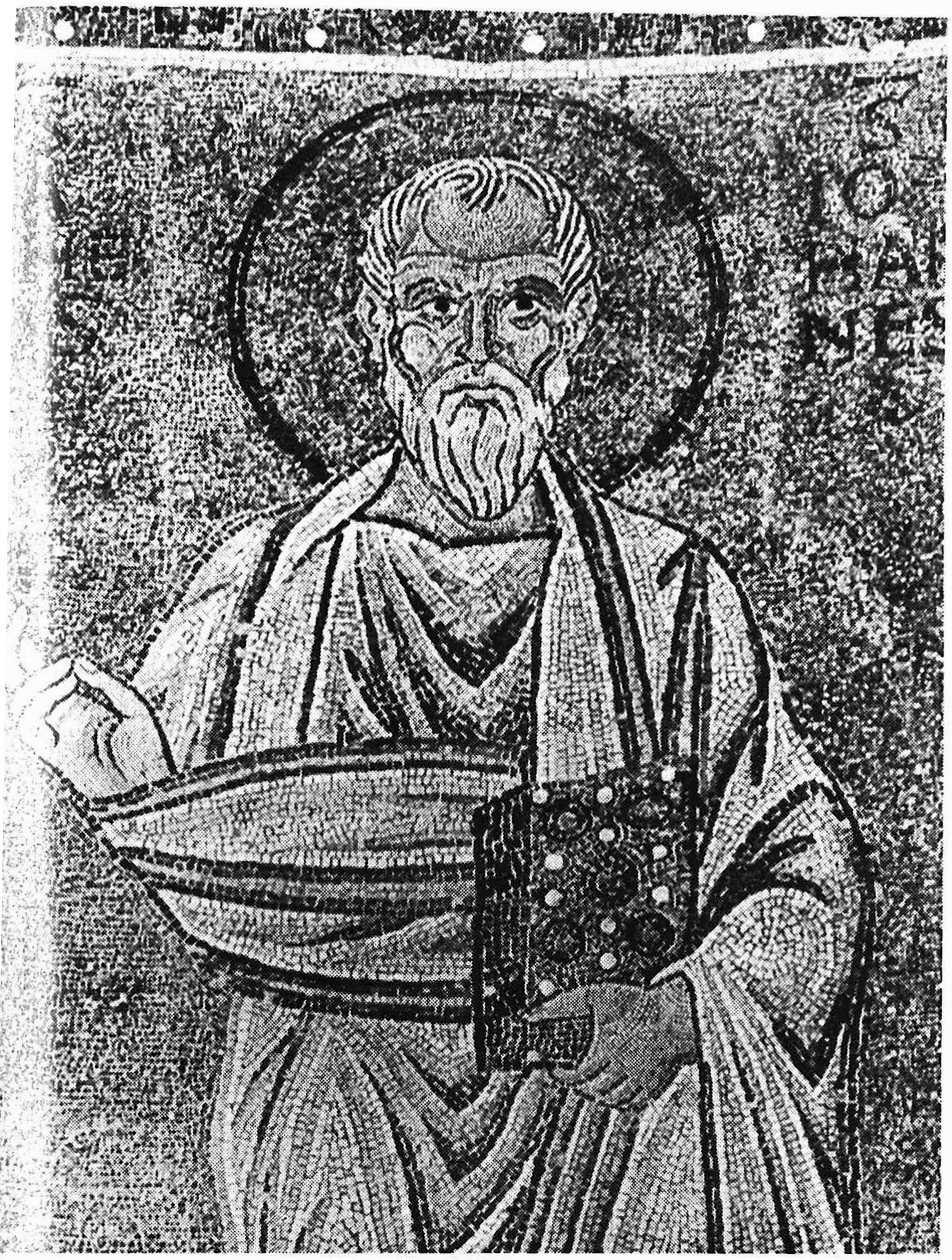


Fig. 6 - Trieste, San Giusto: San Giovanni.



Fig. 7 - Ravenna, basilica ursiana: Santo barbato.

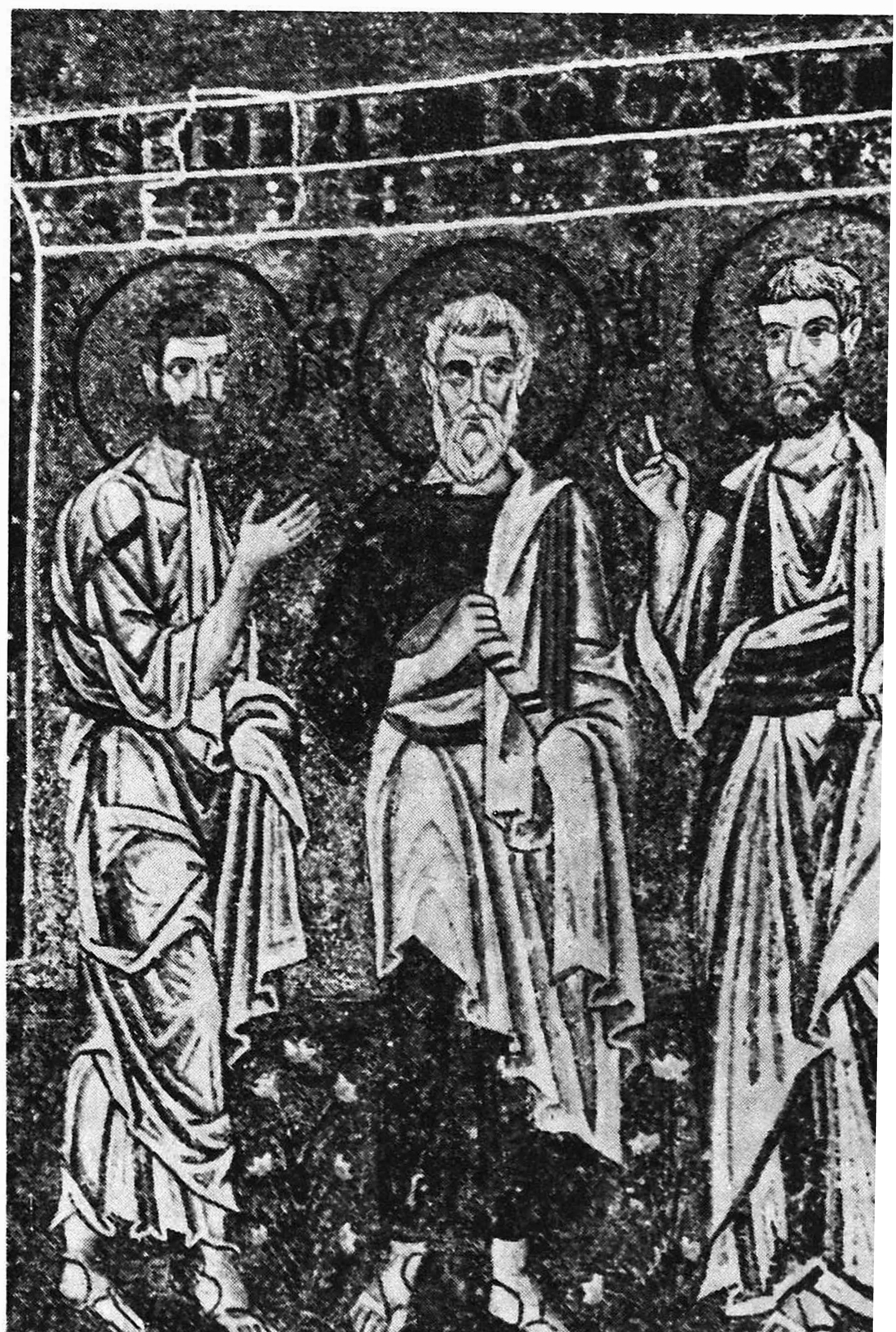


Fig. 8 - Trieste, San Giusto: Santi.



Fig. 9 - Atene, Dafni: Trasfigurazione.

Fig. 10 - Costantinopoli, Santa Sofia: Madonna.



Fig. 11 - Trieste, San Giusto: Madonna.





Fig. 12 - Torcello: Quattro Apostoli.

Fig. 13 - Hosios Lucas: Lavanda dei piedi.





Fig. 14 - Trieste, San Giusto: Musaico absidale della cappella di San Giusto.

Fig. 15 - Trieste, San Giusto: Pantocrator della cappella di San Giusto.

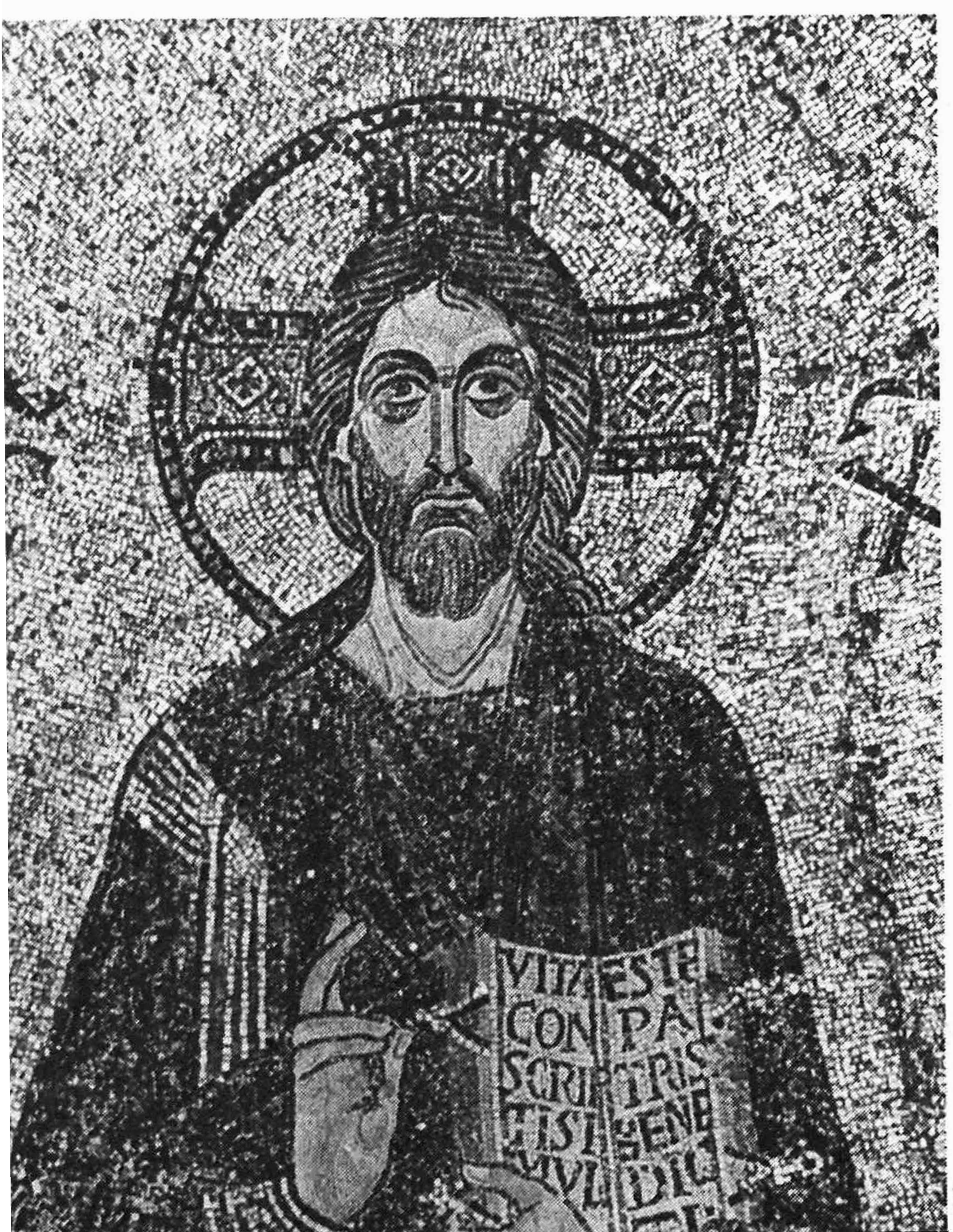
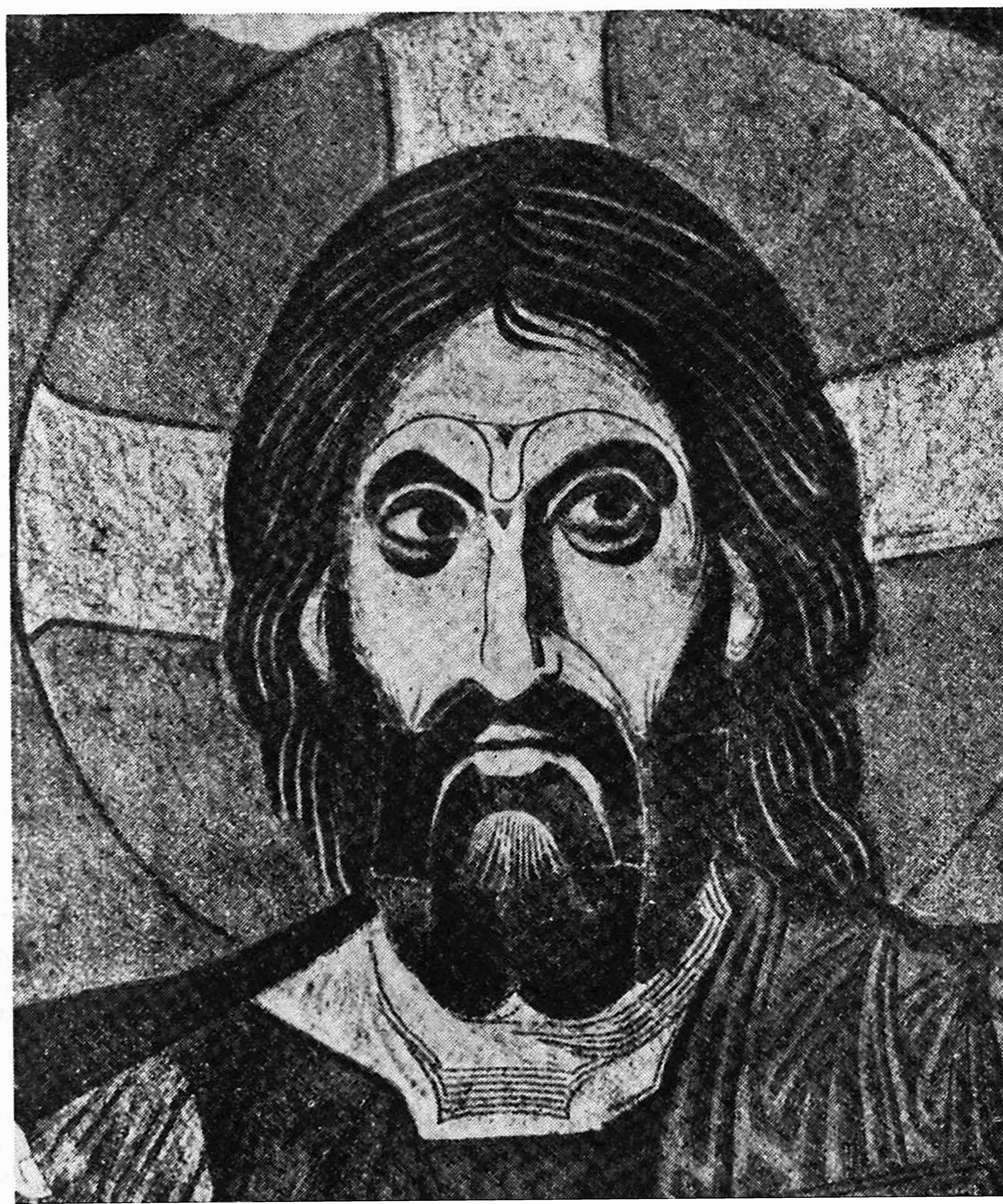


Fig. 16 - Atene, Dafni: Pantocrator.



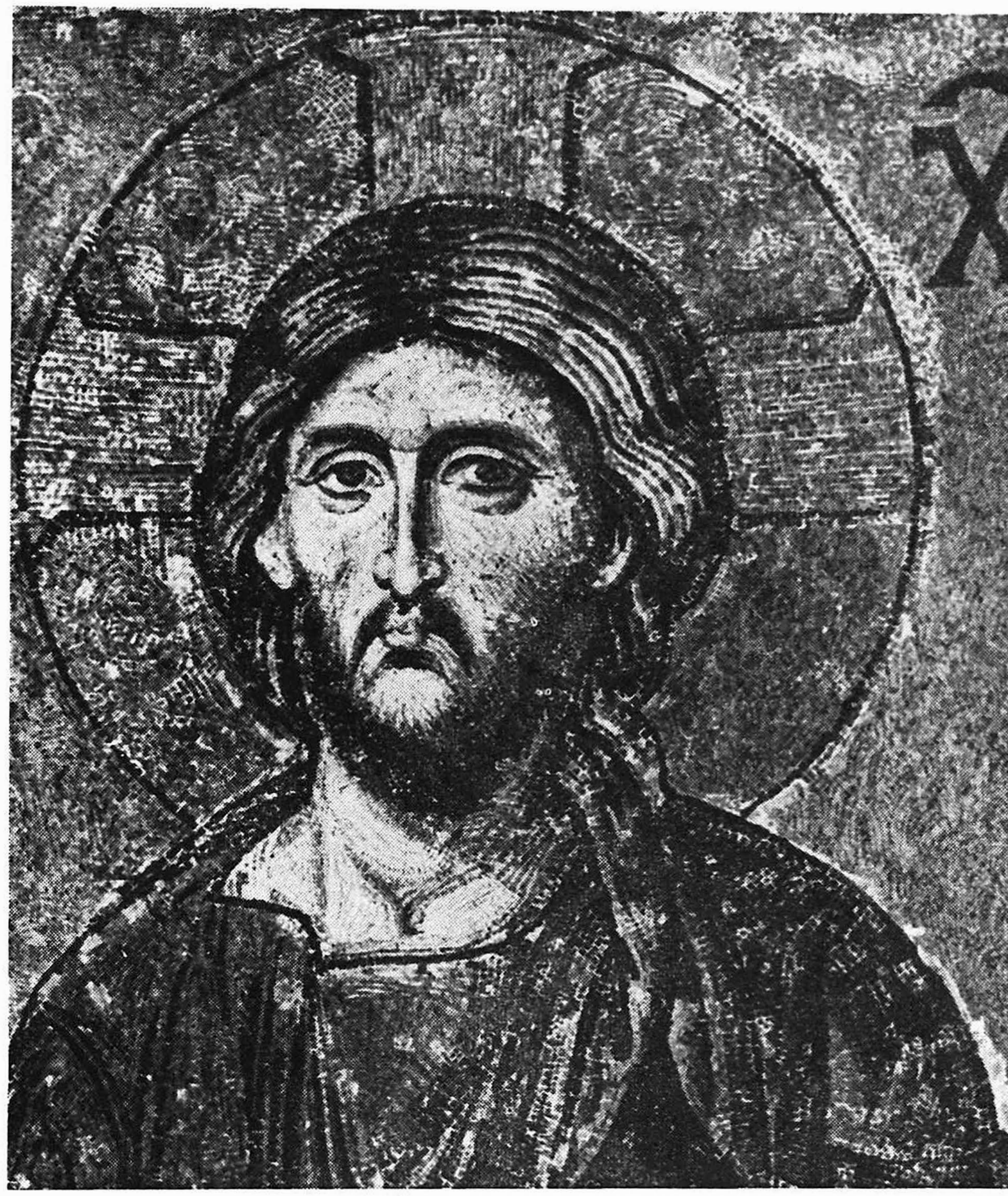


Fig. 17 - Costantinopoli, Santa Sofia: Particolare della Deesis.

Fig. 18 - Venezia, San Marco: Particolare della Deesis.

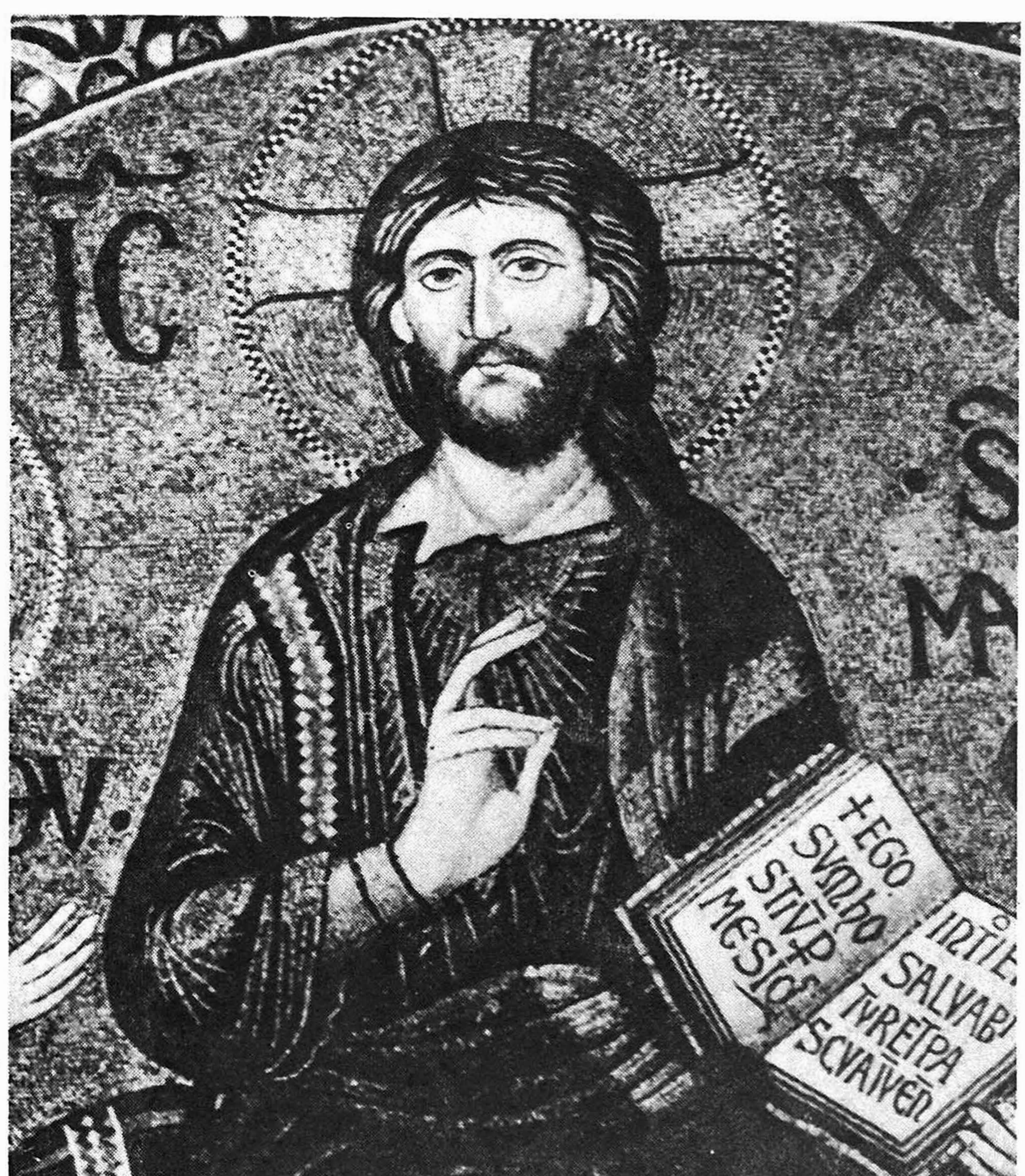




Fig. 19 - Trieste, San Giusto: San Giusto.

Fig. 20 - Trieste, San Giusto: San Servolo.

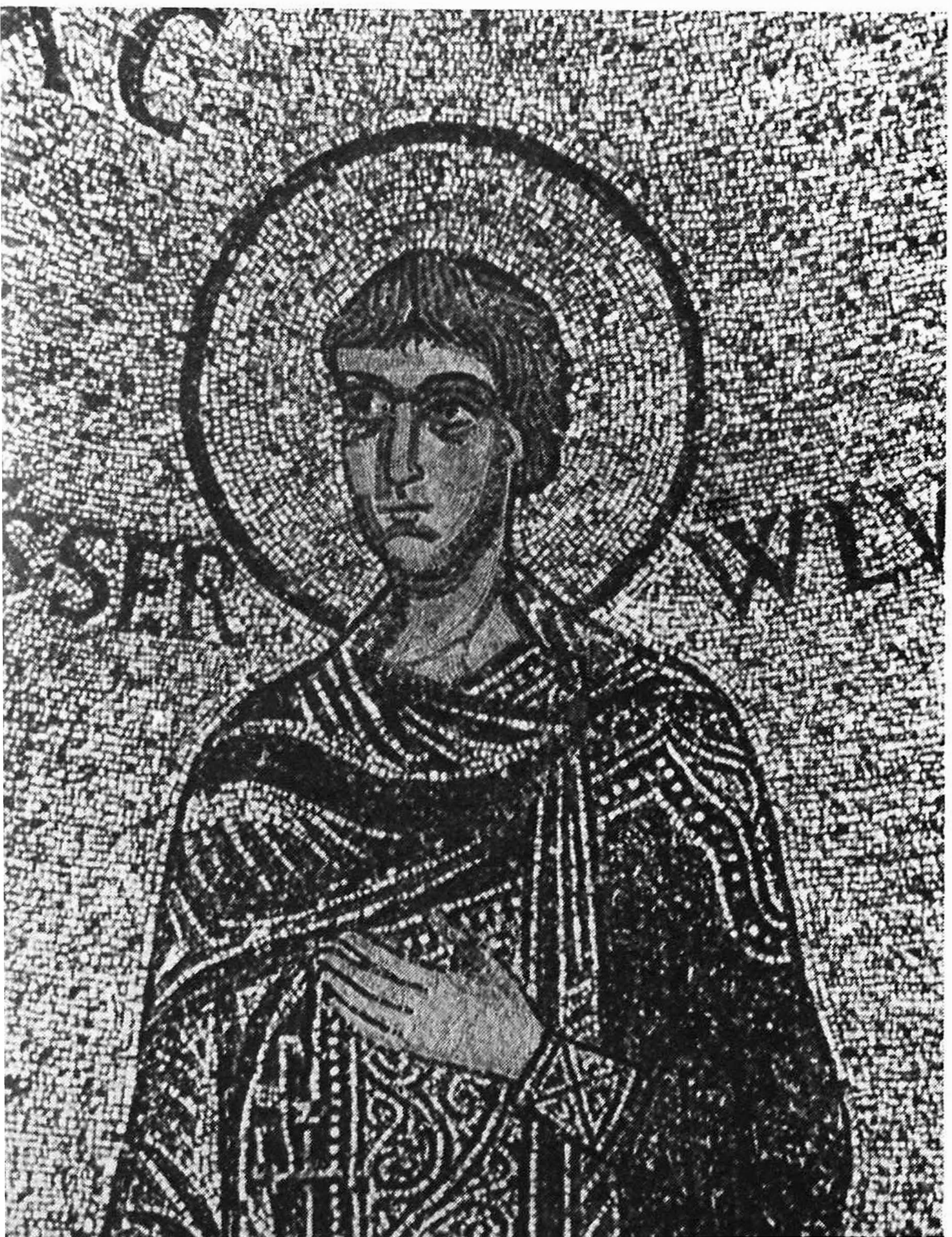




Fig. 21 - Venezia, San Marco: Miracolo delle reliquie (*particolare*).


Fig. 22 - Trieste: Fasi edificatorie della cattedrale (*sec. XII-XIV*).

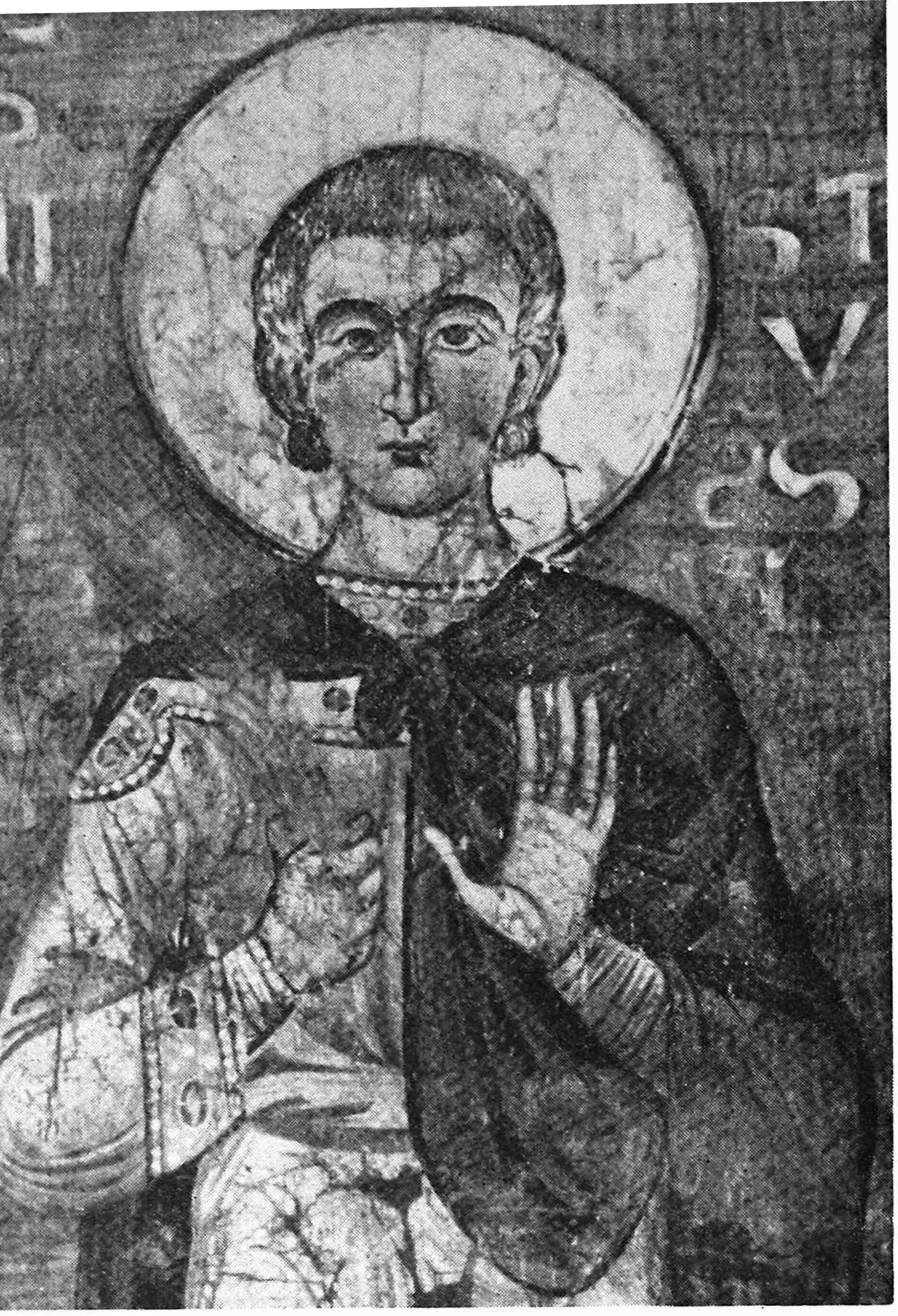


Fig. 23 - Trieste, San Giusto: « fasciale » di seta dipinta - Particolare con San Giusto.



Fig. 24 - Venezia, San Marco: Cristo (particolare da icona musiva).

i monumenti di Ravenna) e la « vacanza » iconoclastica, la pittura *mediobizantina* (le cui opere maestre si scalano, grosso modo, e pur esorbitandone largamente ai due estremi, lungo la seconda metà del secolo XI) si definisce essenzialmente per la presenza di connotazioni *pseudo-chiaroscurali* e *pseudo-ambientali*. Così a S. Luca nella Focide; così a Chio; così nell'Attica, a Dafnì.

Che gli scuri poi (solchi o creste, contorni o profili) siano viceversa grevi e fermi come a S. Luca, ovvero caricati ed « espressivi » come a Chio, o armoniosamente zigzaganti e confluenti come a Dafnì, non è che per accidente. Quello che preme in tal fase è di espungere (radicalmente) ogni chiaroscuro *digradato*; onde non v'ha corpo che veramente « stondi », mentre è del pari scansata ogni altra informazione « topologicamente » univoca (ciò che è davanti potrebbe essere dietro: ciò che è verticale potrebbe anche essere orizzontale; o viceversa)...

Alla fase mediobizantina segue quindi una fase (« neoellenistica ») di ricupero della spazialità e della corporeità antiche: che verisimilmente attinge alle testimonianze superstiti della pittura monumentale preiconoclastica e, certissimamente, all'ininterrotta « classicità » della miniatura.

Ora i corpi stondano nuovamente (la pittura neoellenistica si afferma e consolida tra la seconda metà del secolo XII e la prima del XIV); e non più si confondono i piani di posa con quinte o fondali; né i primi piani con i lontani. E il « fondo oro » tende a ridiventare chiarità di cielo.

Ma nessuna certezza metrica (relativamente, voglio dire, alle informazioni fornite nei campi di pertinenza: architettonico, paesistico, anatomico) sussiste ormai né pare avere corso nell'« universo deformabile » di codesta topologia aleatoria e di ricupero libresco.

Le opere di maggior spicco e prestigio (dopo un lungo prologo dugentesco) si ritroveranno quindi (e siamo ormai nel Trecento) nei mosaici ed affreschi della *Kariye Cami* di Costantinopoli e negli affreschi dell'*Aghia Periblebtos* di Mistrà nella Laconia. Ma non è dubbio che per un lungo periodo la tradizione

mediobizantina e la neoellenistica coesistano e interferiscano in qualche modo: in Oriente non meno che in Occidente.

In Occidente d'altro canto verso la metà del secolo XII caratteri mediobizantini relativamente puri si ritrovano ancora nei mosaici della Sicilia. E, fin dagli albori del secolo, si va costituendo nell'arco dell'alto Adriatico (e ne sono il documento meno « inquinato » i frammenti superstiti della decorazione della basilica *Ursiana* in Ravenna) la grande scuola « lagunare » che, nel cantiere perennemente « aperto » di *S. Marco,* avrà, per così dire, principio e fine.

Il mosaico « veneto » assume quindi (dalla metà del secolo XII in poi) caratteri più spiccatamente occidentali o « romanici ». E non è detto che non interferiscano anche pesanti condizionamenti « nordici »: connessi con Ratisbona o Salisburgo (per non parlare di Winchester o Sigena); ma anche più scopertamente vi affiorano, a mio avviso, dopo l'intermezzo « patetico » tra la fine del sec. XII e i primi del XIII (« Stile di Kurbinovo » nell'arcone della « Passione »), certe corpose accentuazioni « plastiche », mutuate piuttosto dalla contemporanea scultura antelamica o campionese.

Nel Duecento maturo infine, in Occidente (ma non solo in Occidente), il fluire melodico della linea « gotica » finirà per ulteriormente interferire e sempre più decisamente mischiarsi alle cadenze « neoellenistiche » dello stile « bizantino » di partenza. E in effetti tra certa miniatura greca neoellenistica del sec. XIII (che riprende la tradizione « macedone » del secolo X) e la gotica dugentesca d'Italia (la bolognese, per esempio, di Oderisi e di Franco) la distanza è minore di quanto non si vorrebbe credere. Sicché la stessa « radicale » diversità d'accento di cui parlano gli intenditori potrebbe anche sfuggire a un occhio meno esercitato...

Ciò premesso, daremo un'occhiata ai mosaici di questa nostra Cattedrale (a partire dall'abside del *Santissimo*); e si vedrà, per quanto possibile « a occhio », di riscontrarne le parentele e le affinità elettive.

* * *

Ecco quindi (dalla fascia degli *Apostoli*) un apostolo imberbe: *S. Filippo* precisamente (fig. 1). Ed ecco, a riscontro (il confronto è stato istituito già dalla Campitelli: ed è in tutto probante), un *Santo giovane* (fig. 2) dall'*Ursiana* di Ravenna: opera datata 1112.

Solo che da questo punto, anziché accettare la « scontata » *discrepanza stilistica* della conca (l'accetta lo stesso Lazareff, pur dicendola contemporanea), ne controlleremo anzi — osservando senza pregiudizi di sorta *l'arcangelo di sinistra* (fig. 3) — l'eventuale compatibilità.

Direi che, a tener conto di tutti e soli i caratteri specifici e precipui dell'*Ursiana* (e la forcella alla radice del naso e il toccare d'oscuro attorno agli occhi e il disegno della bocca e l'ombra svirgolata che marca, di sotto, il labbro inferiore dei due volti), difficilmente si potrebbe immaginare una concordanza stilistica più piena.

Nessuna divergenza per tanto tra la conca e gli apostoli, equidistanti in realtà ambedue dai frammenti dell'*Ursiana* e solo in tanto dissimili, in quanto si riferiscono a modelli iconograficamente divergenti.

Radicalmente diversi (viceversa) i *santi* (fig. 4) della cupola « dell'*Emmanuele* » in S. Marco: databile sulla metà del secolo XII o poco dopo. Molto più consonanti, per quel che ne resta, i quattro Santi dell'abside (e si veda ad es. il *S. Marco* — fig. 5 — men guasto per restauri e rifacimenti), che risalgono alla primitiva decorazione della fine del secolo XI o (più verisimilmente) a una fase intermedia tra i due incendi del 1106 e del 1145.

L'ulteriore confronto però tra il *S. Giovanni* (fig. 6) di Trieste e una testa di *Santo barbuto* (fig. 7) dell'*Ursiana* basterà a farci intendere quanto più stretta sia la parentela tra Trieste e Ravenna e (in sostanza) quanto più integri rispetto al testo marciano risultino questi due testi « periferici »: e che tuttavia testimoniano proprio per la fase iniziale del mosaico lagunare.

Altri confronti possono essere ora istituiti, a conferma della

sostanziale consonanza di questi nostri mosaici (abside « *del Santissimo* »), con lo « stile di *Dafnì* ». E basterà porre a riscontro i *tre apostoli* estremi (di cui uno di scorcio) del mosaico triestino (immediatamente a destra della finestrella, che ne interrompe la sequenza: fig. 8) con la *Trasfigurazione* di Dafnì (fig. 9), per rimarcarne i non generici punti di contatto. Val la pena di ricordare che, tolta l'Ursiana e Trieste, lo « stile di Dafnì » non è che sia altrimenti o altrove documentato. Salvo forse nella volta del *Bema* di Cefalù (anteriore al 1149) e comunque di dubbia autenticità per massicci interventi riparatori.

In sostanza. Posto che Dafnì viene a collocarsi sulla fine del sec. XI (diciamo 1100 in cifra tonda) e i frammenti dell'Ursiana sono datati 1112, merita ora ricercare all'interno di questo tal filone (che nell'ambito mediobizantino è il più raffinato ed è, a suo modo, anche « idealizzante » ed astratto; e non lo chiamerei aulico per ciò solo) un ulteriore termine di confronto.

Possiamo prendere in tal caso (fig. 10) la *Madonna* pertinente al *pannello votivo* di Giovanni II Comneno (1118-43) da non molto ricuperato all'interno di Santa Sofia. La *Madonna* di Trieste (siamo sempre nell'abside *del Santissimo*: fig. 11) non è certo molto diversa. Ma pur sempre diversa.

Il chiaroscuro schematizzante e risentito del momento « paradossale » di Dafnì (chiari e scuri in funzione *antichiaroscurale*) risulta qui ancora intatto, laddove nel *pannello votivo* di Costantinopoli appare già tendenzialmente illanguidito o « sfumato ».

E la somiglianza con Torcello? E' assai più scarsa di quanto non paia (a chi non si fermi all'ovvia parentela iconorafica). Lo stile di Torcello (dell'abside voglio dire, che si data — ma su quali fondamenti? — alla prima metà del secolo XII) risulta in realtà enormemente più sommario e più rozzamente schematico che a Trieste. Anziché *Dafnì* (o i frammenti dell'*Ursiana*) si direbbe richiamare semmai (e se ne vedano — fig. 12 — quattro « figuranti » dall'analoga fascia « degli apostoli ») lo stile « conventuale » di *S. Luca* (fig. 13).

Ma codesta parentela « immotivata » (poiché S. Luca sembra antecipare di qualche decennio sul medesimo testo esemplare di Dafnì) non sarà dovuto, più che a vere o fondatamente presumibili parentele genetiche, alla sola esigenza del far grande e del fare in fretta? O peggio, ad un medesimo orientamento « ottocentesco » pertinente in ambedue i casi a soverchianti rappezzi o rifacimenti? Poiché anche codesta dei rifacimenti e delle integrazioni dei testi « bizantini » è una storia tutta da scrivere.

Può bene essere che Torcello (in origine) e che in origine i più antichi mosaici marciani somigliassero in realtà veramente (e assai più che oggi non dimostrino) ai mosaici triestini; ma oggi come oggi l'abside nostra *del Santissimo* non trova altri riscontri puntuali (tolto Dafnì) se non nei frammenti (« non inquinati ») dell'Ursiana. Non vedo perciò come ci si possa sensibilmente scostare dal 1112, quando (in prima approssimazione e in assenza di notizie documentarie) si dovesse proporre un riferimento cronologico « spregiudicato ».

* * *

Ma se per la datazione dell'abside *del Santissimo* le cose filano relativamente lisce, così non è per quella di *S. Giusto* (a destra della maggiore). Considerare il mosaico di S. Giusto (fig. 14) notevolmente più tardo (di un secolo: che non è poco) mi sembra — come dissi — ragionevole. Lo sento infatti parzialmente connesso con lo stile « neoellenistico » del secolo XIII (per non dire XIV).

Ma rimane pur sempre aperto l'interrogativo (stante l'indubbia somiglianza « fisionomica » tra i due martiri di questa conca e i due angeli dell'altra) se i due cicli non possano essere stati in origine più vicini che ora non paia; se cioè quel tal fluire « dugentesco », cui oggi sembra che si conformino i panni dei martiri, non sia in parte dovuto anch'esso (com'è per il « conventuale » di Torcello) a più generose e diffuse rinzeppature ottocentesche. Su questo punto, sulla storia cioè dei restauri nelle due absidi antiche di S. Giusto, bisognerebbe proprio fare

il punto una buona volta. E che sia, quando sarà, una volta per tutte...

Teniamo comunque presente che nella conca di *S. Giusto* ritroviamo, nel mezzo, la figura del *Salvatore* (fig. 15), che cammina « *super aspidem et basiliscum* »: paragonabile dunque a un *Pantocrator* « in maestà ».

Si potrebbe quindi, anche in tal caso, richiamarci a *Dafnì* (fig. 16). Ma il conto non torna veramente. Mentre un ulteriore confronto (fig. 17) con la *Deesis* di S. Sofia (monumento « pilota » per il Neoellenismo metropolitano: da riferire — fino a prova contraria e malgrado taluni autorevoli contrari pronunciamenti — al secolo XIII; e non certo al XII) vale viceversa a dimostrarne la sostanziale compatibilità neoellenistica. Per non parlare della lunetta di controfacciata (fig. 18) della basilica marciana: databile 1270 e connessa certo con il nostro *Cristo*; ma troppo ormai « corrotta » in senso occidentale per risultare in tutto attendibile.

Più eleganti i due martiri. E il *S. Giusto* (fig. 19) in particolare; le cui cadenze « paragotiche » non risultano in sostanza troppo difformi dai modelli « conservativi » della miniatura « macedonica » (*Salterio di Parigi*: sec. X), né dalle consecutive riprese dugentesche (*Salterio della Vaticana*); e tali addirittura da prefigurare in qualche modo il « neoellenismo » estremo (e già trecentesco e occidentalizzante) dei *Mártiri* della *Kariye Cami*...

Per le congiunture occidentali e « veneziane » può testimoniare viceversa, e anche meglio, la simmetrica figura di *S. Servolo* (fig. 20): che, accostato a un particolare (con « gentildonne »: fig. 21) dal mosaico marciano del *Miracolo delle reliquie* (transetto destro: prima metà del sec. XIII), mostra, alla fine, una sostanziale conformità di riferimenti per quanto concerne almeno la costruzione di trequarti nei volti intenti e terragni.

Con tutte le riserve del caso mi pare quindi plausibile il riferimento della conca « *di S. Giusto* » agli inizi del secolo XIII. Ciò verrebbe a significare che i sottostanti affreschi degli

archetti (il primo strato cioè: quello presentemente visibile *in situ* con *Storie di S. Giusto*) seguissero « immediatamente ».

1230: tanto per fare una data e tenendo conto del fatto che codesto primo Maestro di S. Giusto è bene il medesimo (o almeno è la medesima *équipe*) che frescava — e già nel quarto decennio, stante la presenza di *S. Domenico*, canonizzato nel 1231 — nella chiesa « suburbana » di Muggia Vecchia. Per non parlare delle attinenze « marciane » che vanno stavolta ricercate piuttosto lungo i cicli veterotestamentari delle cupolette dell'atrio...

* * *

Ci avviciniamo in tal modo a quella tal data del 1262, che secondo Ireneo della Croce corrisponde alla consacrazione di un altare doppio nell'abside del Santo primo per parte del vescovo Arlongo.

Tale ragguaglio ritenuto dal Kandler falsificato (per l'attribuzione secondo lui impertinente del titolo di conte ad Arlongo) è stato animosamente riproposto dal Tamaro (cui premeva viceversa di dichiarare *l'attuale chiesa su cinque navate* originale e « quasi organica » creazione del sec. IX) con l'insostenibile (Safred) riferimento all'attuale altar maggiore.

Ma potrebbe tornar non inutile per un'indagine spregiudicata, qualora si consideri che l'unione « morale » della cattedrale di *S. Maria Assunta* e dell'attigua chiesa martiriale di *S. Giusto* in un unico ideale « santuario » dev'essere stata una realtà *ab immemorabili* presente nella coscienza religiosa dei Triestini. E il duplice altare poteva — forse — alludere in qualche modo a una doppia dedicazione...

Per riassumere le fasi costruttive che ci interessano ci soccorre in tal punto il bel volume del Mirabella (*S. Giusto,* Trieste 1970) e in particolare le preziose e precise piante archeologiche allegate.

Io sono del resto disposto anche ad accettare l'idea che, alla grande aula prefrugiferiana, si associasse — fin dal sec. V: e parallelamente del resto a Concordia — un piccolo *martyrium*

e che ivi e fin dai tempi di Frugifero fossero translate dalla basilica antica fuori porta le reliquie del Patrono.

Poiché l'altare maggiore d'una tale *trichora* (che si appoggiasse, come a Concordia e nelle misure di Concordia, al muro laterale della basilica grande) finirebbe per occupare esattamente il sito *attualmente* occupato dall'*attuale* altare di *S. Giusto.* E le tombe dei martiri — si sa — non si spostano *mai,* se non per necessità.

Non so viceversa che cosa sia successo della basilica paleocristiana pre-frugiferiana nel corso dei secoli. Che il sacello « quadrato » di S. Giusto p. es. (di cui nella struttura attuale sono visibili tuttora non trascurabili elementi) risalga come ancora propone il Mirabella all'età carolingia resta, in effetti, plausibile. Ma non sembra, per ora, dimostrabile.

L'ipotesi faciliore è che, rimaneggiate bensì in età carolingia, le strutture paleocristiane durassero fino al 1000 su per giù. E che solo verso la metà del secolo XI (i capitelli « popponiani » della navata *dell'Assunta* — ora *del Santissimo* — lo confermano in modo non eludibile) si procedesse al totale rinnovamento.

La nuova basilica sarebbe stata quindi fondata usufruendo delle strutture paleocristiane al modo medesimo che in S. Clemente in Roma, nel passaggio dalla basilica inferiore alla superiore. Con restrizione di una navata cioè: e fondandosi su fondamenti antichi tre su quattro dei nuovi « filari » (muro di sinistra e colonne di sinistra corrispondenti; colonne di destra « a nuovo », ma tanto distanti dalle paleocristiane quanto queste dal competente muro laterale destro: sicché il nuovo muro di destra viene ora ad insistere sulle fondazioni dell'antico colonnato destro).

Allora soltanto si potè fondare il sacello quadrato (che invade parte della chiesa antica e lascia un « corridoio » tra sé e la nuova). Ma di lì a poco (e qui occorre assumere l'anno 1100 quale riferimento « obbligatorio »: per la parentela strettissima con il *Battistero di Concordia,* al 1100 precisamente datato) il sacello si ampliava in una chiesa cruciforme (fig. 22),

protratta e a cupola; che veniva ad appoggiarsi all'altra e con essa di certo direttamente comunicava.

Esauriti tali lavori (e siamo assai vicini al 1112, l'anno dell'Ursiana) può aver avuto inizio la decorazione musiva dell'abside del Santissimo. E non sarà durata un secolo. Nel frattempo le due chiese debbono però aver assunto sempre di più l'aspetto di un santuario unico per il progressivo abbattimento delle strutture intermedie.

Così quando alla fine del sec. XII si pensò di fornire di mosaici anche l'abside della chiesa minore o « di S. Giusto », è evidente che bordure, misure e iconografia finirono per conformarsi al modulo esemplare della preesistente abside *dell'Assunta* (ossia *del Santissimo*).

Poco oltre il 1230 sono compiuti anche gli affreschi sottostanti degli archetti, e fin d'ora una curva absidiola (ove non sia que « muro torto » rilevato dal Mirabella anzi resto o ripresa d'un'abside antica competente alla navatella destra della chiesa « paleocristiana ») raccorda tra loro l'abside destra della chiesa dell'Assunta e la sinistra del « Sacello ».

Penso che una consacrazione di tale sito, ipoteca morale e sostanziale prefigurazione del programma maggiore, possa in qualche modo trovar conferma nell'esistenza di quel « fasciale » o stendardo in seta dipinto con figura di *S. Giusto* (fig. 23), che oggi si conserva nel Tesoro e che, per indubbie analogie con le cosidette « icone musive » (fig. 24) della navata di San Marco, risulta certo databile sulla metà de secolo XIII; ciò anche se improponibili datazioni a momenti anche di molto anteriori sono state da più parte proposte.

Il cimelio fu ricuperato dall'urna — pare — di S. Giusto nei primi dell'Ottocento insieme a monete che risalivano — si dice — al periodo tra il 1260 e il 1280. Le date potrebbero corrispondere. La pittura fu certo esposta in un momento di rinnovato fervore per il culto del martire. E che fosse riposta insieme con le reliquie nel sito originario tra il '60 e l'80, vuol dire che, in quegli anni aveva giusto esaurito la propria

funzione « pubblica » (per non dire pubblicitaria), di « rilancio », municipale ed episcopale, del nome di S. Giusto.

Parallelamente a quanto avveniva in Udine, il processo « quasi » fisiologico » di ristrutturazione continua o ciclica del Duomo di Trieste avrebbe quindi conosciuto fasi alterne di « ordinaria amministrazione » e di radicali e ambiziosi programmi di rinnovamento totale. Penso che, analogamente a Udine, anche a Trieste prima del rifacimento del campanile (dal 1337), dell'allineamento della gran facciata (con il rosone) e del conseguente ultimo prolungamento del « Sacello »; prima del sopralzo del muro di destra della nuova e maggiore nave di mezzo (con relativo rimpiazzo di tutte le colonne di quella fila) e prima del voltamento della nuova abside (consacrata nel 1385), si ritrovasse con una chiesa che era bensì già una (fig. 24), ma meschina e zoppa. Che alla fine del Duecento nel luogo dell'abside trecentesca già si girasse il semicilindro maggiore (coperto di travi) è ipotesi plausibile. Che tracce o resti dei muri paleocristiani sostenessero sulla destra talune strutture di servizio, è quanto s'è da noi ipotizzato e riproposto nel disegno: ma ciò non significa certo che per esempio l'avancorpo di destra del propileo romano (di cui s'è segnato il perimetro) potesse sussistere nella sua integrità o anche parzialmente, nulla essendosene conservato *in loco* (Mirabella).

Ce n'erano comunque di lavori da fare, perché si giungesse finalmente al suggestivo e, malgrado le dissimetrie superstiti, « relativamente » organico *insieme* della cattedrale trecentesca!...

Che la conca maggiore non si sia fatta poi di mosaico, ma frescata cinquant'anni più tardi dai friulani Baietto e Lu Domine, non fu forse che per ragioni economiche; e se un mosaico trecentesco (sul fare del *Battistero* di S. Marco) fosse per riuscirvi stonato e soverchiante è problema che preferisco lasciar cadere ora e che, in realtà, non ci riguarda più, posto che noi in quel sito dobbiamo tenerci ormai quello che ora c'è.

* * *

Ma è tempo di tornare ai mosaici antichi. Ed ecco che la data del 1112 (Ursiana), affacciata per motivi stilistici in relazione all'abside del Santissimo, finisce per mettere in campo il nome di un vescovo: il vescovo Artuico precisamente, sedente in quegli anni (documentato per il 1115).

E allora si può anche riconsiderare l'iscrizione (che gira sopra la fascia degli Apostoli) e risulta ora ricomposta e integrata (da Attilio Gentile) nel modo seguente: O REGINA P*OLI* F*A*MULOS *TU* LI*N*QU*ERE NOLI*/TE PRESTOLANTIS COETUS MISERERE ROGANTIS (*O Regina del cielo, non abbandonare i tuoi servi: abbi pietà del popolo che ti venera che ti invoca*).

Mentre il secondo esametro risulta conservato, del primo restano poche tracce di musaico originale (limitatamente alle sole lettere qui contrassegnate dalla sottolineatura). Prima si leggeva (ma supplendo il mancante con colore): DIGNA COLI REGINA POLI FAMULI TUI LINQUERE NOLI/ ecc.

Che qualcuno avesse qui integrato lo scritto servendosi di una preesistente trascrizione in carte, rilevata quando l'iscrizione era meno guasta, è ipotesi ragionevole del Gentile. DIGNA COLI REGINA POLI era certo una sorta di duplicazione congetturale del concetto originario o meglio ancora un'ipotesi di integrazione (con variante alternativa) del poco leggibile. Va anche notato che l'iscrizione non cominciava (non poteva cominciare) proprio all'inizio del semicircolo come in seguito e anche nell'ultima redazione s'è fatto; poiché più premeva che il discrimine tra i due versi (di cui quello di destra, interrotto tra le parole COETUS e MISERERE dallo spazio della finestra e d'altrettanto protratto) cadesse nel mezzo. DIGNA POLI poteva quindi esservi scritto in origine e senza più: laddove il « FAMULI TUI » poteva bene tenersi per un'allusione generica al presule triestino e corrispondere a uno « stato » dell'iscrizione (già guasta) che andava bene per chiunque: sì da giustificare una già antica « sistemazione ».

Ma non era più logico — come del resto pensarono il

Gärtner e il Tamaro — che, in origine, ci fosse il *nome* del vescovo dedicante? E allora il testo avrebbe potuto risultare anzi il seguente:

DIGNA POLI FAMULI HARTUICI LINQUERE NOLI / TE PRESTOLANTIS COETUS: MISERERE ROGANTIS

e significherebbe (senza forzature): *Degna del cielo, non abbandonare il gregge del tuo servo Artuico che ha di te cura; e abbi pietà anche di lui che ti rivolge questa invocazione.* Ciò tuttavia posto che una finestra valga un punto doppio: ipotesi che, penso, non troverà il gradimento degli epigrafisti.

Pare però che fino al concordato di Worms i vescovi di Trieste fossero designati (Tamaro) tra (o da) i vescovi della Baviera; e si dà il caso che un omonimo Hartwig II, vescovo di Ratisbona, abbia dedicato intorno al 1150 (Zovatto) un nuovo Battistero in quella sede episcopale: edifizio che risulta programmaticamente esemplato sul *Battistero di Concordia*; qual è del resto il « Sacello » (o basilica martiriale) di Trieste e fin dai tempi (su per giù) del nostro o « primo » Artuico.

Sarà certo un caso. Forse a quel tempo i Bavaresi si chiamavano Artuico uno sì e uno no. Sono cose che capitano. Né si può presumere che l'integrazione supposta di un nome supposto possa far testo. Bene ha fatto perciò il Gentile a supplire in tal punto un testo « generico » senza nomi. Solo questo va detto: che questo nostro giocare al « piccolo epigrafista » (o all'enigmistica epigrafica) non è tal gioco che valga di per sé. Solo vale in funzione dell'ipotesi « stilistica » dianzi prospettata.

Poiché il mosaico dell'abside del Santissimo in Trieste è presentemente l'unico (in Occidente e non solo in Occidente) che rifletta autorevolmente e con coerenza e pienezza di eloquio, il momento stilisticamente altissimo e culturalmente più ricco che non paia di Dafnì. Ed è ancora che collimi pressoché compiutamente con i frammenti superstiti e *datati* dell'Ursiana.

E' quindi il testo più antico (testo e non frammento) tra i pochi « autentici »; ed il più significativo (per il problema delle origini dello « stile » lagunare o « adriatico ») di *tutti* i mosaici dell'area veneta.

INDICE